CUADERNOS DE FILOLOGÍA

ANEJO XXII



LA IMAGINACIÓN AMOROSA EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Javier García Gibert

FACULTAT DE FILOLOGIA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LA IMAGINACIÓN AMOROSA EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

JAVIER GARCÍA GIBERT

LA IMAGINACIÓN AMOROSA EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Anejo n.º XXII de la Revista
CUADERNOS DE FILOLOGÍA

FACULTAT DE FILOLOGIA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ISBN: 84-370-3308-X
Depósito legal: V. 3.456 - 1997

Artes Gráficas Soler, S. A. - La Olivereta, 28 - 46018 Valencia

ÍNDICE

I

La fuerza de la Imaginación

La imaginación llegó a ser en el Renacimiento, como no lo fue antes ni lo sería después hasta el Romanticismo, un obligado punto de encuentro en las reflexiones morales, religiosas, filosóficas, artísticas y literarias de la época. Aunque algunos la denunciaban como la inficionadora por excelencia de un universo caduco, muchos tomaron a la imaginación como un dorado estilete para abrir la mente a un mundo nuevo. De cualquier modo, nadie dudaba de la extraordinaria importancia de la *vis imaginativa* en el ser humano y de la necesidad, en su caso, de controlarla, desarrollarla o encaminarla adecuadamente. Tanto es así que se convirtió en un tópico hablar de "la fuerza de la imaginación". El tema salía, desde todos los ámbitos, a la palestra. Por hablar sólo de España, autores de misceláneas, como Pedro Mexía, teóricos literarios, como el Pinciano, lexicógrafos, como Covarrubias, y, por supuesto, literatos, como Cervantes o Lope, se explayaban -con una mezcla de candor admirado y de supuesta objetividad científica- relatando casos curiosos que demostraban el poder casi ilimitado de la imaginación en la mente humana. La relación de los mismos hace a menudo sonreír al lector actual por su ingenuidad supersticiosa, pero otras veces suscita nuestra admiración y es capaz de competir con las observaciones más agudas de la moderna psicopatología. Tal vez la más conocida de estas reflexiones es la que llevó a cabo Michel de Montaigne en uno de sus *Essais*, titulado precisamente "De la force de l'imagination", escrito con el ingenio, la brillantez y el buen sentido característicos de su autor.[1]

---

1 Comienza Montaigne confesando su enorme susceptibilidad al influjo de lo imaginario y pasa a contar algunos casos divertidos y curiosos -muchos extraídos de su experiencia personal- que demuestran el poder de la imaginación para producir efectos reales (fenómenos, curaciones, enfermedades...) o la decisiva importancia de lo imaginario

Será mi propósito en el presente ensayo analizar el tratamiento que de ese huracán imaginativo, en su vertiente amorosa o erótica, dio la poesía de la época. Sin perjuicio de traer a colación un número indeterminado de textos colaterales, con el fin de completar en lo posible nuestro análisis, éste se centrará en unos pocos poemas, de indiscutible calidad literaria y de no menor enjundia y representatividad, a mi juicio, no sólo para valorar el tema propuesto sino para aventurar también algunas conclusiones sobre los rasgos y la evolución en España del período literario que nos ocupa. "El loco, el amante y el poeta son todo imaginación", escribía Shakespeare en el *Sueño de una noche de verano*. Veremos que, en buena medida, ello es así. Y veremos, sobre todo, de qué modo se enfrentaron algunos poetas hispánicos del Siglo de Oro a la imaginativa locura de la pasión amorosa. Antes que nada, y de manera preliminar, me parece conveniente hacer algunas precisiones sobre el concepto y la pertinencia de la imaginación tal como se veía, desde diversos campos, en el contexto y a la altura del Renacimiento.

Digamos, para empezar, que en el Siglo de Oro el estudio de la imaginación se encuadraba dentro de una teoría humana del conocimiento, que se había ido gestando a lo largo de los siglos con las aportaciones que, entre otros, habían llevado a cabo figuras como Aristóteles, Galeno, Avicena, Averroes, Alberto Magno, Tomás de Aquino... Según esta asentada tradición gnoseológica, el ser humano tenía una triple componente: racional (que gozaba de dos facultades: *intellectus* y *ratio*), vegetativa (a la que pertenecían los procesos inconscientes e involuntarios del organismo, como el crecimiento o la secreción) y sensible, que tenía amplias funciones a través de los cinco sentidos externos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) y los sentidos internos (el sentido común, la fantasía o imaginativa[2], la

para la erección sexual.

2 Algunos autores de la Antigüedad distinguían entre fantasía e imaginación. Filóstrato hablaba de una imaginación imitativa (reproductora) y de otra imaginación más noble (productora), que se concebía como fantasía artística y cuya función no era imitativa sino demiúrgica. A partir de los autores medievales comenzaron a utilizarse

memoria y la estimativa o cogitativa[3]. Todas las referencias y reflexiones en torno a la imaginación no perdían de vista su ubicación dentro de la mencionada estructura de las facultades humanas, y en concreto su funcionamiento dentro de esos llamados sentidos internos, cuya función venía a ser un a modo de puente entre los sentidos inferiores y los procesos superiores de cognición. Sería oportuno, por consiguiente, esclarecer la funcionalidad y características de cada uno de ellos.

El sentido común, en primer lugar, no tenía nada que ver con lo que hoy entendemos por ese concepto. Era el encargado de aglutinar, discriminar y tomar conciencia de los estímulos concretos y actuales de cada uno de los sentidos externos, a la manera -se decía- del centro de un círculo respecto a los radios que en él convergen. La entidad del objeto, fragmentada por la aprehensión particular de cada sentido externo se reconstruye por la unidad fundamental de la sensibilidad en el sentido común, ese catalizador donde se produce una especie de síntesis subjetivo-objetiva de los sentidos externos. Esta tarea unificadora deja una huella en la imaginativa que perdura aun en ausencia del estímulo externo y permanece latente, de modo que puede ser evocada en forma de imagen y nos permite retener el conocimiento de las cosas y, además, reproducirlas y asociarlas entre sí. Esto es, precisamente, lo característico de la imaginación según la tradición que comentamos: el poder evocador, reproductor de contenidos latentes, de experiencias sensoriales pasadas. La imaginativa, por lo tanto, recaba, en su ausencia, los simulacros o

---

indistintamente los términos de 'fantasía' e 'imaginación', tanto para la operación imaginaria -es decir, el rescate reproductor de las imágenes mnésicas- como para la libre combinación productora obtenida por aquélla. Con el Romanticismo volvió a establecerse la distinción, y aunque los autores no coincidían a la hora de discriminar el sentido de ambos conceptos, solía identificarse la imaginación con la operación material y la fantasía con el resultado y formalización (en su caso, artística) de la misma. Nosotros, en el presente ensayo, no distinguiremos entre la una y la otra.

3 La estimativa, que, como todos los sentidos internos, estaba presente también en los animales, cuando se refería al hombre se denominaba *cogitativa*.

imágenes que el sentido común recibe, en presencia, de los sentidos exteriores. Del almacenaje de esos datos, de esas impresiones, para evocarlos en el momento oportuno, se encarga la memoria, estrechamente ligada a la imaginativa, y cuya existencia facilita el trabajo de condensación, diferenciación y elaboración de la cogitativa, el cuarto y último de los sentidos internos. Pues el objeto de la cogitativa son las discriminaciones de valor, utilidades concretas o relaciones particulares de los objetos percibidos (en los animales, el instinto). No supone una mera recepción del dato ni una simple reconstrucción del mismo en ausencia del estímulo, sino que es una actividad organizadora de toda la percepción en vista de los intereses biológicos o prácticos del sujeto. En este sentido, la cogitativa puede cumplir y cumple una función reguladora del apetito y, como facultad suprema del orden sensorial, que relaciona los datos sensibles aportados por la memoria y la imaginación con el estado subjetivo y afectivo del ser humano, tiene un cierto poder de reflexión imperfecta sobre el acto de las facultades inferiores.

Ubicada en este complejo proceso, la función de la facultad imaginativa era difícil de conceptualizar con precisión, y se polemizaba sobre sus vinculaciones con la memoria, o su diferenciación con la fantasía, o si era una facultad meramente reproductiva o también en cierto modo productiva, o si estaba más próxima a la sensibilidad o al intelecto y hasta qué punto participaba de la función cognoscitiva. El mismo Aristóteles, al ensayar sus reflexiones sobre este tema (*De Anima* III, 3), ya mantuvo una considerable equivocidad. Expresó, no obstante, el ambiguo estatuto de la imaginación, que definió como algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento, y advirtió que podía ser una de las vías de conocimiento, pero también un camino hacia el error y la falsedad. Y es que, en realidad, el emplazamiento de la imaginación en el proceso gnoseológico la condena forzosamente a la ambigüedad: a medio camino entre el sentir y el pensar, "no posee (...) ni la evidencia de la sensación directa ni la coherencia lógica del

pensamiento abstracto",[4] no es capaz de poseer la consistencia ontológica del objeto evocado, pero tampoco retiene su esencia ideal. Supone, efectivamente, una abstracción superadora del *hic et nunc*, aunque no es la perfecta abstracción del intelecto. En buena medida, la virtualidad de la imaginativa para el error filosófico y cognitivo es mucho mayor que la del sentido externo, pero, en cambio, sus operaciones se revelan imprescindibles para la emoción (y el conocimiento) que proporciona el arte.

Este último aspecto, precisamente, constituyó desde el origen otro caballo de batalla en la valoración de los pensadores sobre la facultad imaginativa del ser humano. Para Platón (Libro X de *La República* y el *Sofista*), el arte era una *mímesis* de la naturaleza, que a su vez imitaba la realidad intangible de las Ideas. Era, pues, una imitación de segundo grado, una imagen de una imagen. Con estos presupuestos, o bien el artista crea copias exactas que

---

4 Jean Starobinski, *La relación crítica*, Taurus, Madrid, 1974, pag. 140. En esta obra (pags. 137-153) el profesor ginebrino enuncia interesantes reflexiones sobre ese ambiguo estatuto gnoseológico de la imaginación. He aquí sólo un ejemplo: "la imaginación es mucho más que una facultad de evocar imágenes que dupliquen el mundo de nuestras percepciones directas: es un poder de divergencia gracias al cual nos representamos las cosas distantes y nos distanciamos de las realidades presentes. De ahí esa ambigüedad que encontramos siempre (...) La imaginación coopera con la 'función de realidad', ya que nuestra adaptación al mundo exige que salgamos del instante presente, que sobrepasemos los datos del mundo inmediato, para alcanzar mentalmente un futuro antes indistinto. Pero la conciencia imaginante, al volver la espalda al universo evidente que el presente acumula en torno nuestro, puede también tomar sus distancias y proyectar sus fabulaciones en una dirección en la que no tiene por qué tener en cuenta la posibilidad de una coincidencia con el acontecimiento: en este segundo sentido es ficción, juego, o sueño, error más o menos voluntario, fascinación pura. (...) Así, contribuye sucesivamente a ampliar nuestra dominación práctica sobre lo real, o a romper los vínculos que a él nos ligan" (pags. 137-138). En el fondo, estas reflexiones no son otra cosa que una puesta al día (si bien espléndidamente formulada) de las consideraciones tradicionales sobre el asunto, que consideraban que la imaginación -en tanto mediadora entre los sentidos y el intelecto- se podía entender como grado ínfimo del alma superior (con lo cual estaba próxima a la razón y podía juzgar discreta y sustancialmente) o bien como grado sumo del alma inferior (en cuyo caso, próxima a los instintos naturales, percibe de manera acidental y confusa).

reproducen la realidad sensible, siguiendo lo verdadero, y se contenta con una inútil duplicación del mundo fenoménico que es sólo sombra e imitación de las Ideas, o bien crea simulacros inexactos y engañosos que, alterando la verdad, aumentan la confusión de nuestra alma y deben considerarse en un escalón inferior al del mundo sensible. Platón, pues, desvaloriza el arte por su debilidad ontológica y condena, en su caso, la imaginación que lo produce al hacerla responsable de mentiras perniciosas. Aristóteles, en cambio, al enfrentar el asunto, lo hace de un modo práctico, partiendo no de la *idea* sino de la actividad (*techné*). También el arte es para él imitación de la naturaleza, pero el artista no es un servil e innecesario copista de la realidad, sino un agente de *poiesis*, un creador activo que, mediante la técnica y las cualidades innatas, puede corregir y completar a la naturaleza. En la fecunda tradición aristotélica, la imaginación, como facultad artística, no queda, pues, malparada, aunque obviamente todos los teóricos alertaban contra los excesos a que podía llevar la imaginación del poeta (y en este sentido cabe destacar los primeros y famosísimos versos del *Arte poética* de Horacio). Pero la propia corriente del neoplatonismo corregiría muy pronto la radicalidad de la postura platónica en este punto. Plotino considera que la "visión" del artista no sólo refleja vicariamente lo visible sino que, por sí misma, puede remontarse a los principios, en los que la naturaleza, a su vez, tiene su origen. Pero es Longino quien en su tratado *De lo sublime* (cap. XV) concede a la fantasía en el arte el más alto estatuto, considerándola un medio gracias al cual la imitación puede trasladarnos, con el concurso del entusiasmo y la pasión, a la región de lo sublime. No cabe duda de que estas consideraciones fueron meditadas y recogidas por el neoplatonismo renacentista, que vería en la imaginación la facultad adecuada para la anhelada espiritualización de lo sensible.

Por otro lado, y acabado ya el período antiguo, toda la Edad Media reconoce que el Arte ofrece a la contemplación una Belleza que, no sólo es inherente a los objetos naturales y se puede introducir en la obra de arte únicamente mediante la simple imitación, sino que también

habita en el espíritu del artista. Esta creencia, mediante la cual la doctrina platónica de las Ideas viene de hecho a invalidar la propia doctrina estética de Platón, se encontraba ya, como explica Erwin Panofsky,[5] en el *Orador* de Cicerón y alentó el pensamiento -canonizado incluso por Tomás de Aquino *(Suma Theologica*, I qu.15)- de que el artista conformaba su obra según una Idea o imagen interior preexistente a la propia obra. Con el Renacimiento, esta Idea pre-constituida en la mente del artista -que en muchos casos no tardó en relacionarse, e incluso identificarse, con la facultad de la imaginación- se desarrollaría en el sentido de que la libre fantasía creadora puede alcanzar un grado de Belleza ideal jamás realizado totalmente en la realidad. Federico Zuccari, a comienzos del XVII, hizo la teorización más conocida de esta Idea interior del artista,[6] que él denominaba "disegno interno", y aunque lo concebía, de manera un tanto voluntarista, como un destello del espíritu divino ("scintilla della divinità") no ignoraba que el hombre, como ser material, sólo podía formarse tales imágenes en virtud de su experiencia sensible, mediante el concurso de la imaginación. Y es, en definitiva, a esta facultad (y no a la memoria como se hacía hasta el momento) a la que, unos años antes, Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios*, había adscrito el arte y la literatura, con lo que el teórico español desborda la doctrina de la mímesis (copia de modelos reales o artísticos) y se escora decididamente hacia la invención.

Pero si la imaginación, efectivamente, había adquirido como facultad, con los lógicos frenos y cortapisas que imponían todavía la *imitatio* y el *decorum*, una legítima (y, por otro lado, inevitable) carta de naturaleza en el terreno de la estética, otra cosa iba ocurriendo en otros ámbitos. Ya Aristóteles, como hemos visto, aludía a los peligros que la imaginación representaba a nivel cognitivo y esa sería una alerta constante a través de los siglos. Pero el nuevo

---

5 En su magnífico libro *Idea* (Ediciones Cátedra, Madrid, 1977). Panofsky desarrolla con amplitud las ideas contenidas en este párrafo.

6 En su obra *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, publicada en 1607. Para todo esto, véase Erwin Panofsky, *op. cit.*, pags. 67-92.

pensamiento científico y filosófico que surgía al terminar el Renacimiento fue mucho más radical en ese sentido.[7] Aludiendo a toda la tradición filosófica en su integridad, Bacon la denunciaba como "filosofía hinchada de imaginación" (*Novum Organum*, LXV), forjadora impenitente de ídolos mentales, y más relacionada con la poesía que con la verdad. De hecho, el método inductivo baconiano era un continuo freno a la fantasía y el ensueño de la filosofía tradicional. También Descartes y Spinoza, desde otros presupuestos, separaron tajantemente, frente a la tradición aristotélico-escolástica, la teoría de la imagen de la teoría del conocimiento. Y, en general, para toda la nueva filosofía, decididamente antiliteraria y antipoética, la imaginación era, en último término, perturbadora del entendimiento, una actitud que básicamente se mantendría hasta la llegada de Fichte y el idealismo alemán y la plena eclosión del romanticismo, a cuyo juicio la imaginación vislumbra zonas esenciales de verdad para las que la razón ordinaria es ciega.[8]

En el Renacimiento, el terreno filosófico no es la única palestra donde se libran batallas contra los fueros y desafueros de la imaginación. También desde el ámbito moral y religioso se discute su posible y maléfico influjo. La conocida denuncia de Pomponazzi y los maestros de la Universidad de Padua acerca del estímulo que la imaginación obra en el sentimiento popular para alimentar su creencia en milagros, encantamientos, magias y brujerías, es la bandera bajo la que se colocaban muchos espíritus sensibles ante un variado y pintoresco tipo de desviaciones religiosas. Uno de esos espíritus, Cervantes, afirmaba repetidamente sobre las

---

7 Se trata de un momento histórico en el que se explicita como en pocos el conflicto y la tensión (larvados desde el origen del pensamiento humano) entre lo poético y lo filosófico, la imaginación y el entendimiento. Una extensa reflexión sobre este tema puede encontrarse en el libro de Diego Romero de Solís, *Poíesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981.

8 Véase, en este sentido, el conocido ensayo de C.M. Bowra, *La imaginación romántica*, Taurus, Madrid, 1972. Y también A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, F.C.E., 1954, y M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975.

hechicerías y el trato con el demonio que "todo esto se ha de tener por mentira, y, si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente" (*Persiles*, I, 18). Con ello Cervantes se adscribía a la opinión mantenida por una parte de la clase médica de su tiempo que consideraba que las acciones demoníacas supuestamente sobrenaturales no tenían lugar en la realidad del mundo mismo, sino que estaban limitadas al espacio de la imaginación del hombre. No es que se negara la realidad del demonio, sino que se circunscribía su campo de acción, que era el de los sueños y la fantasía.[9]

Si para los más sensatos esto era así, también aquellas almas que asumían una religiosidad más pura y refinada -desde el erasmismo hasta la mística- rechazaban igualmente las trampas y peligros que ofrecía la *vis imaginativa* para la vida religiosa. Al final de su *Diálogo de doctrina cristiana* (1529), el erasmista Juan de Valdés rechaza explícitamente los métodos contemplativos que apelan a la imaginación, porque, a su juicio, "de tales imaginaciones se queda el alma, que es la que ha de gozar de ellas, muy fría y muy seca".[10] En la misma línea se expresarían, poco después, los más grandes místicos. Incluso una mujer tan imaginativa como Santa Teresa censura en su *Libro de la vida* (Cap. XVII) a la imaginación, que supone un impedimento para su unión con Dios, y a la que compara con una "de estas maripositas de las noches, importunas y desasosegadas" y pide que "no se haga caso de ella más que de un loco".[11]

---

9 Véase sobre esto la obra de Michel Foucault, *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1990, cap. I, pags. 13-24. Foucault analiza el debate que se planteó durante el Renacimiento entre la conciencia médica y determinadas formas de intervención demoníaca. Lo diabólico, para profesionales de la medicina como Molitor, Weyer o Erastus, era sólo la intervención del demonio en ciertos espíritus débiles provocándoles sensaciones por medio de la imaginación, pero no eran fenómenos reales ni sobrenaturales.

10 *Diálogo de doctrina cristiana*, Librería nacional y extranjera, Madrid, 1929, pag. 124.

11 Como ya advirtió en su momento Menéndez Pidal (*La lengua de Cristóbal Colón*, Espasa Calpe, Madrid, 1942, pag. 139), la expresión "la loca de la casa" referida a la imaginación no es, a pesar de su fama, una expresión literal de la Santa, sino una libre traducción francesa de sus

San Juan de la Cruz aún fue más explícito, y en muchos lugares de su prosa mística trata de los peligros de "las aprensiones imaginarias" y de la necesidad de "saberse desasir de todos esos modos y maneras y obras de la imaginación".[12] La razón estriba en su total inadecuación para llegar a la unión con Dios, "porque la imaginación no puede fabricar ni imaginar cosas algunas fuera de las que con los sentidos exteriores ha experimentado (...) o, cuando mucho, componer semejanzas de estas cosas vistas, u oídas y sentidas (...) Y por cuanto todas las cosas criadas, como ya está dicho, no pueden tener alguna proporción con el ser de Dios, de ahí se sigue que todo lo que se imagine a semejanza de ellas, no puede servir de medio próximo para la unión con él, antes, como decimos, mucho menos" (pag. 636).

Ni que decir tiene que estas afirmaciones adquieren su pleno significado, claramente alternativo, si las ponemos en relación con el contexto hegemónico y contrarreformista

escritos.

12 *Subida del Monte Carmelo*, Libro Segundo, cap. XII. (pag. 638 de *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, B.A.C., Madrid, 1950). Véase también Libro Tercero, caps. X a XV. En este último bloque, su ataque al discurso imaginario es tan radical que al final del mismo (pag. 746) se ve obligado a desmarcarse explícitamente de la iconoclastia protestante (la doctrina "de aquellos pestíferos hombres que, persuadidos de la soberbia y envidia de Satanás, quisieron quitar de delante de los ojos de los fieles el santo y necesario uso e ínclita adoración de las imágenes de Dios y de los santos") y hacer manifiesta profesión de ortodoxia, declarando su estimación por las imágenes religiosas, en tanto medio para un fin, que es la doctrina que "naturalmente la Iglesia católica nos propone". En cualquier caso, el místico español da a veces la impresión, en pleno período de la Contrarreforma, de acercarse a la crítica erasmiana sobre la idolatría de que parecen ser objeto las imágenes por parte de la masa de los creyentes. Por otra parte, el rechazo de Juan de la Cruz a toda la fábrica del discurso imaginario llega incluso a distinguirle de otros escritores ascético-místicos que sí consideran conveniente desarrollar hasta el límite la *imaginatio* en el camino hacia la unión con Dios, como es el caso de Malón de Chaide (véase para esto, Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1976, pags. 300 y ss.). Para un completo análisis de la doctrina del místico español en lo tocante al tema que comentamos, es imprescindible el Capítulo Segundo del Libro Cuarto de la clásica obra de Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, publicado por la Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, 1991.

de la época, donde la imaginación, con el concurso de la memoria, cumplía un papel tan esencial en la práctica religiosa. El ejemplo más conocido y paradigmático es el método ignaciano de meditación, que, por otra parte, supo canalizar inteligentemente la apelación a la imagen (y, por consiguiente, a la imaginación) que empezaba a extenderse en los tratados religiosos de principios del siglo XVI y que tenía su origen implícito en la 'mnemónica', o técnica de la memoria artificial de las retóricas latinas, que ya la Escolástica había aprovechado con fines religiosos.[13] Los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio sistematizaron la técnica de la "composición viendo el lugar", cuya mecánica era estimular al individuo a "ver con la vista de la imaginación", con el fin de integrarlo afectivamente al misterio y el proyecto de Jesucristo, por medio de la representación imaginativa de una serie de escenas o pasos de su existencia y su pasión. El proceso se completaba con una serie de reflexiones, también realizadas mediante el concurso de la imaginación, sobre la vida y las circunstancias del practicante (un fracaso, una desgracia, su propia muerte...). El método ignaciano tuvo, como es bien sabido, un influjo inmediato y contundente en el ámbito de la espiritualidad de la época, y no sólo, desde luego, en los escenarios españoles o jesuíticos.

En realidad, esta espectacular apelación contrarreformista a la imaginación para fines religiosos[14] es sólo parcialmente contradictoria con el rechazo anteriormente aludido de los místicos y los erasmistas. De hecho, ambas actitudes parten de un idéntico temor ante las peligrosas y torcidas libertades que era capaz de tomarse la facultad imaginativa en el ser humano. Y no es extraño que un Huarte de San Juan atribuyera la inocencia original de Adán

---

13 Para todo esto, ver, por ejemplo, el completo estudio de F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, Salamanca, 1988.

14 Este particular aspecto tuve ocasión de desarrollarlo con amplitud en la Segunda Parte de mi Tesis Doctoral, *Baltasar Gracián y el ficcionalismo barroco*, Universidad de Valencia, 1990.

y Eva a "la ausencia de la imaginativa".[15] Como hemos visto más arriba, el acervo imaginario era considerado como terreno abonado para la intervención maléfica del diablo y toda la literatura religiosa de la época se encargaba de alertar sobre la conveniencia de ponerle coto y freno. Fray Luis de Granada, por ejemplo, en su *Guía de pecadores* (Libro II, cap. XV, pfo. VII), define a la imaginación como "una bestia salvaje que se anda de otero en otero, sin querer sufrir sueltas ni cabestro ni dueño que las gobierne", por lo cual pide que, "entendidas las malas mañas de esta bestia, le acortemos sus pasos y la atemos a un pesebre, (...) poniéndole perpetuo silencio".[16] Pero es de notar que él mismo utiliza en su *Libro de la oración y meditación* (1554) todos los recursos imaginativos utilizados por la técnica ignaciana de la composición de lugar. Y es que esta técnica, precisamente, pretendía colmar por completo la capacidad imaginaria del cristiano con santas representaciones, e inhabilitarla en consecuencia para otros usos perniciosos (y muy especialmente para los eróticos). Así, por los mismos años, Melchor Cano, en el cap. IV, dedicado a la Lujuria, de su *Tratado de la victoria de sí mismo*, afirmaba que "conviene hacer pacta (*sic*) con cada sentido que no pase la raya de la razón; porque si en esta primera estancia no se resiste al deleite, encontinente salta a la segunda, que algunos llaman cogitativa, otros imaginativa, do se anidan las malas representaciones, en las cuales el pensamiento, detenido con deleitarse en lo que piensa, tiene por nombre en las escuelas *cogitación morosa*, y ansí cumple a la hora, antes que la pólvora prenda, traer a la imaginación otras cosas buenas en que se ocupe, porque los malos pensamientos sean constreñidos y forzados a dar lugar a los buenos, y como dicen, con un clavo salga otro". Esto es, ni más ni menos, lo que procuran los métodos de meditación religiosa contrarreformista, que no eran, en sustancia, sino otra suerte

---

15 *Examen de Ingenios para las ciencias*, edición de Esteban Torre en Editora Nacional, Madrid, 1977, pag. 417 (Adiciones al original de 1575).

16 Fray Luis pudo hablar aquí por propia experiencia. Él mismo fue engañado por la imaginación desatada de una monja milagrera, y tuvo más tarde el juicio y la valentía de reconocer su error.

de "cogitación morosa", entrañable y sistemática, para recrear escenas patéticas de la vida de Cristo. Una especie de *triaca*, como gustaba repetirse en los tratados morales y religiosos de la época, para que sirviera de antídoto al veneno destilado por la pecaminosa imaginación.

Esta voluntariosa sublimación *a lo divino* de la procelosa potencialidad imaginativa del ser humano tuvo también su espacio en el mismo terreno de las teorías neoplatónicas sobre el amor, donde la imaginación cumplía un papel espiritualizador importantísimo como puente de plata entre los sentidos corporales, que captan la belleza física de la persona amada y las instancias superiores de la razón intelectiva, capaz ya de captar bellezas universales e incorruptibles, hasta llegar al entendimiento abstracto, susceptible de conocer la belleza misma del Creador. No en vano los poetas usaban a menudo, al imaginar a sus amadas, los términos *contemplar* y *contemplación*, empleados en el ámbito de la meditación religiosa.[17] Boscán, por ejemplo, en pleno proceso de fabulación de la amada, llega a decir en ese sentido "que es ya mejor que el vella, el contemplalla" (*Canción II*, v. 84). Y es que, por otro lado, la visión interior que propiciaba la imaginación -más que la realidad empírica del objeto amado- era el lugar donde, en realidad, se fraguaba el amor.[18] La idea de que el amor y el conocimiento son operaciones del pensamiento que derivan de las impresiones sensoriales tras haber sido tratadas y absorbidas por la imaginación, ya estaba presente en Aristóteles, y esa tradición era bastante para que el *stilnovista*

---

[17] Así lo definía Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: "Contemplar. Considerar con mucha diligencia y levantamiento del espíritu las cosas altas y escondidas que enteramente no se pueden percibir con los sentidos, como son las cosas celestiales y divinas". El término también se utilizaba en la poesía amorosa de los Cancioneros. El magnífico Garci-Sánchez de Badajoz comienza así, por ejemplo, una copla dedicada a su fantasía amorosa: "¡O dulce contemplación, / o excelente fantasía / que me muestras cada día / una tan clara visión...!" .

[18] Resulta muy ilustrativo, a este respecto, la recopilación de textos y los comentarios que Guillermo Serés lleva a cabo en su extenso y minucioso ensayo *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Editorial Crítica, Barcelona, 1996.

Cavalcanti, en su célebre poema "Donna mi prega", se refiera al carácter estrictamente fantástico del refinado proceso amoroso, hasta el punto de que la propia vista no resulta necesaria en el seno de la autosuficiente dinámica imaginativa del amor. Fue, con todo, el pensamiento neoplatónico renacentista el que precisó y espiritualizó sobremanera el papel de la imaginación a la hora de producir el sentimiento amoroso. Así lo expresaba, por ejemplo, Giordano Bruno en su *Degli eroici furori* (I, 4): "Creo que no es la figura ni la especie sensible, o inteligiblemente representada, la que conmueve por sí; porque mientras uno está mirando la figura que se manifiesta a los ojos, aún no llega a amar; sino que desde el instante en que el alma concibe en sí misma esa figura imaginada, ya no visible, sino pensable, ya no divisible, sino indivisible, ya no bajo especie de cosa, sino bajo especie de bueno o bello, entonces nace inmediatamente el amor". El más experto y delicado poeta místico -San Juan de la Cruz- expresaría inmejorablemente esta prevalencia de la imaginación en la fabricación del sentimiento amoroso cuando, refiriéndose a sí mismo, hablaba de "las flechas que recibes / de lo que del amado en ti concibes" (*Cántico espiritual*, estr. 8). Y es que la imaginación era, a su vez, para el amante un regalo inapreciable de la naturaleza que, como decía Pietro Bembo en su *Asolani*, si nos dio el ojo y el oído para admirar a la dama, "nos dio juntamente con ellos el pensamiento, con el cual pudiésemos, cuando quiera que nos pluguiese, llegar al gozo de ambas hermosuras (...), tanto la del cuerpo como la del alma".[19] La imaginación hace, en efecto, que el objeto amado se instale en el alma con más pureza, perdurabilidad e incluso verdad esencial que en el mundo exterior. Por eso el inglés John Donne comenzaba así uno de sus poemas (*Image and Dream*): "Image of her whom I love, more tan she...".

Pero a nadie se le ocultaba que, en este proceso sublimatorio hacia el amor perfecto y la belleza ideal, la imaginación era una peligrosa estación de paso, donde el

19 Citado por Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Siglo XXI, Madrid, 1995, pag. 104.

amante podía eternizarse en fantasías quiméricas, paralizadoras o simplemente masturbatorias. La vinculación, por ejemplo, entre la imaginación y la melancolía, sugerida ya por los estoicos y confirmada por Avicena, era un hecho consagrado en la literatura científica de la época[20] (el médico paduano Girolamo Mercuriale llegaba a denominar a la melancolía "el vicio corrupto de la imaginación"), y también, por supuesto, entre los poetas y teóricos que seguían la tradición del amor cortés, como Arnaldo de Vilanova. Se hablaba del *morbus imaginationis* del melancólico y buena parte de la oscura sintomatología de éste, en el terreno amoroso, derivaba, en efecto, de esa "cogitación inmoderada" que, en palabras de Andreas Capellanus, provocaba la imaginación sobre la ausencia del objeto amado. Por otra parte, no hace falta decir que la imaginación desatada era la causante de todas las desviaciones patológicas del amante celoso: "Esto de imaginar si está en su casa, / si salió, si la hablaron, si fue vista...", afirma Lope de Vega en un soneto sobre los celos; y toda la angustiada y trágica ristra de maridos celosos que poblaron la comedia española de la época, con el don Gutierre de *El médico de su honra* a la cabeza, no se privaron de recordarnos su condición de víctimas absolutas que miraban el mundo de la realidad exterior y los sentimientos con los ojos traidores de la imaginación.

Así las cosas, el potencial imaginario era una fuerza ambivalente en el amor, y los poetas lidiaron con ella de las

20 Esto era la opinión habitual, ya establecida por Ramon Llull en su *Tractatus novus de astronomia* (1297), aunque habría en lo sucesivo alguna voz discordante, como la de Marsilio Ficino, que veía en la melancolía el escalón más alto de la vida intelectual y que en *De vita triplici* consideraba que los hombres 'imaginativos', que se mueven dentro de la esfera de las formas visibles, no tenían relación con la sublime inteligencia contemplativa de los espíritus melancólicos (*cfr.* Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991, pags. 330 y ss.). Pero la vinculación permaneció sin solución de continuidad hasta la época moderna. Un insigne melancólico como Kierkegaard confesaba lo siguiente: "¿Cuál es mi enfermedad? La melancolía. ¿Dónde tiene su sede esta enfermedad? En la imaginación" (citado por László F. Földényi, *Melancolía*, Círculo de Lectores, 1996, pag. 339).

más variadas formas, como han lidiado, por lo demás, los artistas de todos los tiempos. En una escultura titulada *El hombre y su pensamiento* Auguste Rodin representaba, arrodillada, a una figura masculina cuya frente, apoyada en la piedra, insinúa en ella las formas sugerentes de una mujer. Esta universal proyección imaginaria, tan plásticamente expresada por el escultor francés, fue recreada muchas veces por los poetas del Siglo de Oro, y a ello dedicaremos las páginas que siguen.

II

Fray Luis: "del dulce error llevado"

Aunque parezca extraño a primera vista, un soneto del grave Fray Luis de León nos servirá para introducirnos de lleno en el tema. Veamos el texto, sin más dilación:

Agora con la aurora se levanta
mi Luz; agora coge en rico nudo
el hermoso cabello; agora el crudo
pecho ciñe con oro, y la garganta.

Agora, vuelta al cielo, pura y santa,
las manos y ojos bellos alza, y pudo
dolerse agora de mi mal agudo;
agora incomparable tañe y canta.

Ansí digo, y del dulce error llevado,
presente ante mis ojos la imagino
y lleno de humildad y amor la adoro.

Mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo y, conociendo el desatino,
la rienda suelta largamente al lloro.

El poema es uno de los cinco sonetos amorosos que se conocen de Fray Luis, y desde hace ya más de un siglo ha venido avalado por el entusiástico juicio de Menéndez Pelayo, que lo calificó como "de las cosas más bellas y delicadas que hay en castellano"[21], valoración que comparto

---

21 *Horacio en España*, T. II, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid, 1885, 2ª edición refundida, pag. 27. Fiel a este juicio, el erudito santanderino lo incluyó en su exigente antología de las cien mejores poesías. La reciente y no tan sucinta de Francisco Rico (*Mil años de poesía española*, Planeta, Barcelona, 1996) también incluye este soneto

sin ninguna reserva. La fecha y el posible modelo literario del soneto son un enigma. En cuanto a lo primero, se ha tendido a situarlo en una primera etapa italianizante de imitación toscana, aunque no faltan voces que, en atención a su mérito, intuyen que no se trata de un poema estrictamente juvenil.[22] Respecto a los supuestos modelos literarios, la crítica (Coster, Llobera, Félix García...) se ha resistido inicialmente a considerar a éste y los demás sonetos amorosos de Fray Luis como creaciones originales del grave catedrático salmantino, y los concibió como traducciones, paráfrasis o imitaciones directas del Bembo o de Petrarca. Pero las pesquisas de ilustres y eruditos investigadores (Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso, Lázaro Carreter...) no han dado su fruto y los supuestos modelos no han aparecido y ya no es fácil que aparezcan (ni tan siquiera que existan o hayan existido). Un último intento por 'normalizar' este *hapax* literario en la obra luisiana ha sido, como hizo Coster, interpretar alegóricamente al menos algunos de estos sonetos amorosos, en el sentido de plegarias a la Virgen bajo la especie de cantos profanos a una dama.[23] Aunque el

---

junto a otros siete poemas de Fray Luis de León.

22 Vossler, por ejemplo, dice de los sonetos luisianos que "no pueden ser considerados como trabajos de principiante ni tampoco como sublime poesía de sus años de madurez" (*Fray Luis de León*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1946, pag. 138). Por su parte, Lázaro Carreter parece sugerir que fray Luis pudo escribirlos pasados ya los treinta años, por la época (1561) en que tradujo y glosó el Cantar de los Cantares ("Los sonetos de Fray Luis de León", en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarraílh*, T. II, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, 1966, pags, 38-39). El propio Fray Luis no puede acudir en nuestra ayuda: aunque en la Dedicatoria de sus poemas a don Pedro Portocarrero, declara que los compuso "en mi mocedad, y casi en mi niñez", esta declaración ingenuamente autoexculpatoria no merece nuestro crédito, pues se sabe que muchas de sus poesías fueron compuestas en edad avanzada. Lo cierto, en definitiva, es que no es posible fijar la fecha de nuestro soneto.

23 Adolphe Coster, *Luis de León*, Revue Hispanique, Tomos XIII y XIV, 1921. La tesis ha sido calificada de "absurda" por voces muy autorizadas (F. Lázaro Carreter, ed. cit., pag. 38), pero ha tenido algún eco posteriormente: Alberto Barasoain dice, por ejemplo, que en estos sonetos *a lo divino* la mujer "se sublima en el ideal de María" (*Fray Luis de León*, Ediciones Júcar, Madrid, 1973, pag. 12) y Oreste Macrí concede que tres de los cinco sonetos (aunque no el que nos ocupa) "trasponen

contenido inequívoco del particular soneto que nos interesa ha malogrado, por lo menos en su caso, esta alternativa discutible y supuestamente tranquilizadora.

Lo cierto es que los sonetos luisianos parecen ser, como algunas otras de sus obras, una de esas prácticas humanísticas tan usuales entre los hombres cultos de su época, dentro de un clima poético de petrarquismo general e interiorizado. Antonio Prieto, que, sensatamente, encuentra "vano buscar un antecedente en el *Canzionere*, aunque los cinco sonetos nos suenen a Petrarca", apunta que Fray Luis quizá los ingenió "como ejercicio brotado de las conversaciones sobre poesía con Salinas"[24]; por su parte, Lázaro Carreter, los sugiere como un "esfuerzo para probarse" en las tempranas horas literarias;[25] cabe asimismo imaginar que Fray Luis los compusiera para el mero disfrute y valoración de sus cultos amigos (Chacón, Grajal, Grial, Portocarrero...); o, tal vez, en fin, que fueran el fruto de una de esas improvisadas y doctísimas contiendas poéticas como las que mantuvo, según conocemos, con sus dilectos Almeida, Espinosa y el Brocense a propósito de Horacio.

---

fácilmente su contenido erótico a lo divino, de manera que parecen ser oraciones a la Virgen" (en su edición de las *Poesías* de Fray Luis de León, Editorial Crítica, Barcelona, 1982, pag. 347). Pero los Padres Félix García y Custodio Vega, también editores de Fray Luis, han rechazado, por lo menos parcialmente, la interpretación alegorizante de Adolph Coster. Karl Vossler, por su parte, afirmaba (*op. cit.*, pag. 139) que en estos sonetos "no es una mujer amada corporalmente la que es espiritualizada y sublimada en un plano supraterreno, sino más bien que el poeta da a su nostalgia de las altas esferas espirituales las formas galantes de un enamorado homenaje sin esperanza a la inasequible Nise" (la dama mencionada en uno de sus sonetos). El propio Lázaro Carreter (pag. 30-31) marca las sutiles diferencias entre esta interpretación -que califica de "penetrante"- y la estrictamente alegórica de Coster, aunque objeta que Vossler, en su explicación "enjuicia a la vez todos los sonetos, siendo así que (...) hay entre ellos muy hondas diferencias de concepto e inspiración".

24 *La poesía española del Siglo XVI*, II, Cátedra, Madrid, 1987, pags. 338 y 319. Tampoco para Prieto estos sonetos se explican como "una conversión a lo divino de los sonetos humanos de Petrarca, sino que se ofrecen como un ejercicio de filiación humanística, de enriquecimiento en la imitación..." (pag. 337).

25 *Op. cit*, pag. 39.

Pero no era Horacio, en este caso, sino Petrarca y el petrarquismo el modelo elegido, y no eran, por tanto, instancias éticas o eudemonológicas, sino amorosas y sentimentales las que tenían que animar su poesía. Fray Luis compuso, por tanto, -como lo hicieron, por otra parte, muchos otros sabios humanistas, desde Pico della Mirandola a su propio amigo Sánchez de las Brozas- una serie de sonetos, dentro del marcado ambiente petrarquista de la época. Es verdad que el petrarquismo de Fray Luis[26] -que, además de en los sonetos, se manifiesta expresamente en dos bellísimas canciones[27]- no puede ni de lejos competir con la

[26] Sobre este aspecto, pueden consultarse los artículos de José María Hornedo ("Algunos datos sobre el petrarquismo de Fray Luis de León", *Razón y Fe*, LXXXV, [1928], pags. 336-353) y el citado de Lázaro Carreter. Para Hornedo, en los sonetos petrarquistas de Fray Luis "no se oye ninguno de esos sentidos acentos que descubren a veces el dolor sincerísimo del poeta apasionadamente enamorado" [Petrarca], sino que sólo se manifiesta una idealización platónica y cristiana del amor, a tono con la nostalgia luisiana del cielo y alejada, por tanto, del hálito pagano y terreno que a menudo se respira en Petrarca. Carreter destaca, por su parte, la concepción cristiana de Fray Luis, alejada del concepto de amor como abismo al que voluntariamente se entrega el amante. Sospecha en los sonetos luisianos el escenario de un "pequeño drama íntimo" en el corazón del fraile agustino, que ve en el modelo del poeta de Arezzo una vía inadecuada -ajena a "sus hábitos talares y mentales"- para su propio desarrolllo como poeta. Desde esta perspectiva, Carreter apunta que podría concebirse la obra lírica madura de Fray Luis "como un colosal esfuerzo de originalidad, afirmado contra el petrarquismo ambiente" (*op. cit.*,pag. 39). En cambio, para José Bergamín, Fray Luis es, junto con Fernando de Herrera, "el más profundamente petrarquista de los grandes líricos españoles" (en *Beltenebrós y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona, 1973, pag. 35 y ss.). Lo que parece indudable es que el petrarquismo de nuestro autor fue siempre y en todo caso un notable modelo sentimental y literario que Fray Luis tomó en consideración con el inevitable y pertinente distanciamiento crítico.

[27] Se trata de su poema "A Nuestra Señora", que comienza "Virgen que el sol más pura" y que es una recreación de la famosísima *Canzone alla Vergine* que cierra el Cancionero del poeta de Arezzo, y de una canción titulada "Imitación del Petrarca", que tiene como modelo a la que comienza "Standomi un giorno solo a la finestra". Fray Luis ha elegido dos canciones bien aptas para las características y disposición de su genio. En la primera -que, a mi juicio, supera al modelo- Fray Luis da rienda suelta a su conocida devoción mariana, pero lo que en Petrarca es himno y loa para la Virgen, en el agustino se convierte en una angustiado y sentido poema

inspiración que le proporciona su horacianismo cristiano, ni la blanda y sentimental melancolía petrarquesca es parangonable con la recia e intelectual nostalgia de la musa luisiana. De hecho, y como comprobaremos en el soneto que nos ocupa, el estro insobornable de Fray Luis, sin traicionar en absoluto las exigencias del código en el que se instala, imprime en la forma y el tema heredados su propio carácter.

Fray Luis recrea en nuestro soneto -que José Mª Hornedo consideraba "el más petrarquista" de los suyos[28]- una situación tópica de esa tradición: los encendidos pensamientos del enamorado ante la ausencia y/o desvío de la amada. Es, en efecto, muy propio de Petrarca deleitarse o atormentarse con los recuerdos de su Laura, viva o muerta. Ahora bien, en ninguno de sus poemas podemos hallar una situación planteada en los precisos términos imaginarios en que lo hace Fray Luis.[29] Y menos aún si consideramos el acierto en su concepción literaria. Como veremos, en muchos poemas de la tradición petrarquista los amantes fabulaban imaginariamente a sus amadas. Pero hay un elemento de composición en la recreación de este tema que es por entero privativo del soneto luisiano y que resulta esencial para calibrar el mérito y la originalidad del mismo. Me refiero a la entrada sin transición -por así decirlo, *in media res*- en el universo imaginario de su enamorado, de tal manera que hasta los últimos compases del soneto no sabemos realmente si el amante está en presencia o no de su dama. Aunque, de hecho, el lector avezado ya lo sospecha, no tendremos hasta el décimo verso la total confirmación de que los gestos y evoluciones descritos de la mujer amada son fruto exclusivamente de su fantasía, y de que ella está

---

existencial, que roza la elegía. Por su parte, la otra canción imitada, más que un poema de amor es una lírica (y onírica) composición sobre el desengaño.

28 Ed. cit., pag. 344. F. Lázaro Carreter parece, en cambio, asignar esa condición de máximo petrarquismo al que comienza "Después que no descubren su lucero" (ed. cit., pags. 37-38).

29 El soneto CCXCII de Petrarca con el que Lázaro Carreter quiere relacionarlo, donde el cantor de Laura evoca la belleza física de su amada muerta, es tan sólo un ejercicio de memoria, de recuerdo, pero no de imaginación, que es lo esencial, precisamente, de la recreación luisiana.

ausente, en consecuencia. El lector, de este modo, puede compartir, con la misma intensidad con que lo hace el amante, no sólo el proceso de su trance imaginario, sino también el desengaño posterior que aquél lleva aparejado.

Pero, dejando ahora al margen este singular acierto en la concepción del soneto luisiano, tal vez el texto de Petrarca que más se le aproxime es la Canción que comienza "Di pensier in pensier, di monte in monte", donde el poeta se presenta como peregrino de amor en un agreste apartamiento del mundo; allí permanece a menudo con "la mente vaga", conjurando el rostro de su amada ("disegno co la mente il suo bel viso") y contemplando engañosamente su bella imagen por doquier. Se trata, como se ve, de una situación universal de amante abandonado o preterido, que acoge versiones en todos los tiempos. Pero es verdad que en la parte final de la Canción petrarquesca aparecen algunos motivos que se repetirán en el soneto de fray Luis: el "dolce error" que le revela la triste realidad de su abandono, el llanto casi ritual para desahogarse y el insidioso y dulce pensamiento de que acaso la amada, en aquel mismo instante, se acuerde de él: "Forse in quella parte / or di tua lontananza si sospira". Pero, con todo, esta rebusca de semejanzas de entre los 72 versos que componen la Canción de Petrarca, sólo legitima para abundar en el evidente *clima* petrarquista del soneto luisiano, cuyo planteamiento, desarrollo y estructura siguen siendo, por otra parte, bastante distintos a los de esta composición petrarquiana.

Algo más se acerca a nuestro soneto, en algún sentido, la Canción Segunda de Boscán ("Claros y frescos ríos..."), que parece tener como referencia implícita el mencionado texto de Petrarca. También aquí el amante ausente vaga solitario por la naturaleza, perdido en sus voluntaristas imaginaciones amorosas: "...y tomaré por vicio / figurar la que quiero". Aunque ayuno de gracia poética, Boscán se aproxima por momentos, y en algún aspecto puntual, al posterior planteamiento luisiano: "Ahora ya imagino / lo que estará haciendo. / Pensando estoy, ¿quizá si piensa en mí?/ (...) / Las horas estoy viendo / en ella y los momentos;/ (...) / ya está alegre, ya triste; / ya sale, ya se viste; / agora duerme, agora está despierta...". La imaginaria

representación actual de la amada -que es lo que define la primera parte del soneto de Fray Luis- se mezcla aquí desordenadamente con recuerdos y reflexiones que desembocan en la consideración de la "triste fantasía" y el "vano imaginar", para terminar en un final confuso y esperanzado.

Dentro de la propia tradición petrarquista, este amplio esquema temático, canalizado por la Canción, se redujo a la ceñida forma del soneto. Menudeaban por toda Europa en tales sonetos enamorados itinerantes, zaheridos por la ausencia de sus amadas y fantaseando quimeras en torno a ellas. Así, Camoens, en su soneto XXIX, se representa, al atardecer, "ao longo de uma praia deleitosa", imaginando estérilmente y por todas partes ver a su amada ("minha inimiga imaginando"), y Edmund Spenser se nos presenta como un joven cervatillo deambulando por los campos de un lado a otro, sumiéndose en vanas fantasías y buscando el rostro deseado, "whose image yet I carry fresh in mind" (*Amoretti*, LXXVIII). Fernando de Herrera, por su parte, en el hermoso soneto LXII, se nos presenta a campo abierto creyendo ver a su amada ausente "en cualquier ora", desde el amanecer hasta el crepúsculo. Pero otra variante de la tradición representaba al enamorado, no en su pleno y delirante dinamismo, sino en una postura de contemplación estática. Este modelo, más alejado, por tanto, de la citada Canción petrarquiana, será en principio el elegido por Fray Luis (con la salvedad personalísima, ya mencionada, de que el lector se introduce en su soneto, desde el primer verso y sin previo aviso, en lo que resultará después el "dulce error" de una fantasía imaginada).

En efecto, el poema luisiano sugiere el estatismo y la vesánica molicie del amante soñador, de tal manera que lo único que se desplaza, y de manera alocada, es su imaginación. Es el caso de Calisto en *La Celestina*, cuando al empezar el Acto XIII de la obra, recién despierto y desde la cama, fantasea con Melibea: "¡Oh señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro? ¿Si estás levantada o

acostada...?".[30] Fray Luis pretende representar lo que en la época se denominaba la 'cogitación inmoderada' de los enamorados, descrita ya por insignes tratadistas del amor y denunciada sistemáticamente por los moralistas. A mediados del XVII el ceñudo y magnífico Juan de Zabaleta inicia así el capítulo III de su *Día de fiesta por la mañana*, donde describe al enamorado: "Los enamorados lo primero que hacen en despertando es pensar en la cosa amada", para afirmar poco después que "la cama sin sueño es teatro de peligrosísimas representaciones", porque "no hay especies exteriores que por los sentidos llamen al alma y apodéranse de toda el alma las imaginaciones (...) En las tinieblas de la cama piensa el enamorado en la dama que adora: allí se la finge él a sí mismo, no como ella es, sino como él gustara de que fuera". Esa es la tesitura que parece sugerirnos Fray Luis en los primeros compases de su soneto: la blanda postración en su lecho del amante insomne al amanecer, la peligrosa evocación imaginaria de su dama, la fugaz insurrección de su deseo que por momentos la supone pensando en él. Pero la delicadeza del agustino no le permite llegar a la cruda verosimilitud con la que a veces se resolvía esta situación planteada. Shakespeare, curiosamente, comparte la discreción luisiana en su magnífico soneto XXVII, donde se nos presenta, al caer la noche, rendido y exhausto en su cama, pero sometido de inmediato al viaje del deseo y la imaginación: "But then begins a journey in my head / to work my mind, when body's work's expir'd: / For then my thoughts -from far where I abide- / intend a zealous pilgrimage to thee". Parece aquí, sin embargo, que el encuentro imaginario tiene lugar entre las almas ("my soul's imaginary sight"). Pero Ronsard, por ejemplo, había sido un tanto menos espiritual cuando en uno de sus *Sonnets pour Helène* (II, 41) se representó en su lecho, en una de

---

30 Calisto, ese enfermizo y semi-paródico amante cortés, se acoge en más de una ocasión al muelle refugio del imaginario. Véase, por ejemplo, este fragmento hacia el final de Acto XIV: "Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel 'Apártate allá, señor, no llegues a mí', aquel 'No seas descortés', que con sus rubicundos labrios veía sonar...".

esas largas noches de invierno, destilando tristezas de amor y acogiendo consoladora e imaginariamente el cuerpo desnudo de su amada ("...et faisant toute nue entre mes bras sejour..."). Fray Luis, no obstante, en su poema, sin sacrificar para nada el erotismo ni la voluptuosa representación imaginativa del amante, y sin dejar de sugerir los riesgos morales (o mejor, 'filosóficos' y mentales) de la misma, rehúsa discretamente el sendero que lleva a la copulación extática y se encamina, de una manera más puramente petrarquista, hacia una senda sentimental y espiritualizada.

Pero es hora de comenzar a adentramos en el análisis textual del soneto luisiano. Su misma estructura, antes que nada, nos revela un petrarquismo que se inclina con decisión hacia el Barroco. Resulta fácil observar que el proceso seguido por Fray Luis responde al siguiente modelo: la pura representación imaginaria tiene lugar en los dos cuartetos, el primer terceto apunta ya a una reflexión dentro del mundo imaginario y en el último terceto esa reflexión, liberada ya de las instancias ilusorias, se catapulta al desengaño. Se trata de un esquema cuya perfección formal -aunque con diversa intención y contenido- empieza a perfilarse en algún soneto de Garcilaso,[31] pero que no llegó a cuajar del todo entre los petrarquistas, faltos quizá, todavía, de la necesaria racionalización ética o formal de sus sentimientos. Un poeta como Camoens, que podría tal vez haberlo empleado, lo insinúa a veces solamente y en alguna ocasión, sorprendentemente, llega a invertirlo.[32] Y el sevillano Francisco de Herrera -cuyo

---

31 El soneto VIII ("De aquella vista pura y excelente"), donde en los cuartetos se describe la mirada sublime de la dama y sus efectos benéficos sobre el amante; en el primer terceto, con la amada ya ausente, el enamorado la imagina ("ausente, en la memoria la imagino",v. 9); y en el último terceto (que comienza con el adversativo "mas", como en el soneto luisiano) el amante rompe en llanto. Con la salvedad importantísima de que en los ocho primeros versos el amante garcilasiano se halla en presencia de su dama, creo que formalmente, este espléndido soneto influyó -más o menos conscientemente- en el de Fray Luis (que recoge además el eco del v. 9).

32 En efecto, el soneto CXXI ("Na desesperaçâo já repousava") comienza con la desesperación del amante para terminar acogiendo en su alma la "fermosa imagem" de la dama y reclamando el auto-engaño: "Fica-

cancionero es un debate permanente entre la pasión y la razón, el fulgor de la ilusión y la certidumbre del desengaño-, parecía tender en todos sus poemas hacia ese esquema sin llegar a encontrarlo jamás.[33] Ni siquiera el propio Fray Luis consigue plenamente llegar a ese modelo en otro de sus sonetos amorosos, similar en su intención al que comentamos (el que comienza: "Después que no descubren su Lucero"[34]). También aquí se habla en los cuartetos de "la ciega fantasía" que el enamorado despliega en ausencia de la amada; también aquí el primer terceto se inicia con un "Aquí una voz me dice...", que es la propia voz interior del personaje (correlato, en cierto modo, del "Ansí digo" de nuestro soneto); y también el último terceto se abre con la adversación de un "Mas", dictado por la instancia racional, que le lleva al desengaño y, más en concreto, a la desesperación. Pero en este poema la consciencia del "error" y la peligrosa ficción que le inunda de lágrimas ya están presentes en los cuartetos, con lo cual se pierde el sentido dramático y el esquema ejemplar y experiencial -y en último término, racionalizador- de todo el proceso.

Pero los poetas de las generaciones inmediatamente posteriores sí que estaban mentalmente preparados para

me a gloria já do que imagino". Por otro lado, en el soneto XXIX, citado más arriba, se mantiene durante casi todo el poema el delirio imaginario de la amada y sólo en los dos últimos versos se admite implícitamente el desengaño: "E, enfim, nestes cansados pensamentos / passo esta vida vâ, que sempre dura".

33 Véase, por ejemplo, cómo el poeta sevillano da vueltas (imperfectamente) en torno a ese modelo en sonetos como el XVII ("Despoja la hermosa i verde frente"), el XXX ("Canso la vida en esperar un día"), el XLIV ("En esta soledad, qu'el sol ardiente"), etc.

34 "Después que no descubren su lucero / mis ojos lacrimosos noche y día,/ llevado del error, sin vela y guía, / navego por un mar amargo y fiero. / El deseo, la ausencia, el carnicero / recelo, y de la ciega fantasía / las olas muy furiosas a porfía / me llegan al peligro postrimero. / Aquí una voz me dice cobre aliento,/ señora, con la fe que me habéis dado, / y en mil y mil maneras repetido. / Mas ¿cuánto desto allá llevado ha el viento?, / respondo; y a las olas entregado, / el puerto desespero, el hondo pido." Lázaro Carreter (ed. cit., pag 37) afirmaba que este es "el más vibrante y apasionado" de los sonetos luisianos.

llegar en sus sonetos al mejor modelo adoptado por Fray Luis, que resultó ser el más idóneo cuando se tocaban asuntos iguales o parecidos al tematizado por el agustino en su poema. Con la excepción inevitable del llamativo inicio *in media res*, ya comentado, Quevedo lo sigue punto por punto en uno de los sonetos que examinaremos más adelante. Con bastante aproximación lo acoge en el siguiente Bartolomé Leonardo de Argensola:

Cuando a su dulce olvido me convida
la noche, y en sus faldas me adormece,
entre sueños la imagen me parece
de aquella que fue sueño en esta vida.

Yo, sin temor que su desdén lo impida,
los brazos tiendo al gusto que me ofrece;
mas ella (sombra al fin) desaparece,
y abrazo al aire, donde está escondida.

Así, burlado, digo: "¡Ah falso engaño
de aquella ingrata, que aun mi mal procura;
tente, aguarda, lisonja del deseo!"

Mas ella, en tanto, por la noche oscura
huye; corro tras ella, ¡Oh caso extraño!
¿Qué pretendo alcanzar, pues sigo al viento?

La estructura es idéntica, como se ve: el sueño de la amada en los cuartetos (donde se incluye, por cierto, un intento de explícita apropiación erótica de la imagen -verso 6- que no está presente en Fray Luis), el inicio de reflexión dentro aún del mundo imaginario en el primer terceto, y la reflexión desengañada en la última estrofa. Las transiciones de los tercetos -"Así (...) digo" y "Mas"- son, por añadidura, las mismas que emplea Fray Luis (y que usará también Quevedo en su soneto). Al margen de la obvia menor calidad que encierra el texto del buen poeta aragonés, cabe asimismo destacar el menor rigor con el que desarrolla el modelo elegido (y quizá esta misma falta de rigor contribuya a empañar su bondad poética). Hay, en efecto, en

la primera secuencia elementos reflexivos y de desenlace que rompen el hechizo de lo imaginario y, al revés, en la última existen momentos en donde aún perdura la ensoñación y la fantasía.

Poetas ambos, aunque cada uno dentro de su generación, que poetizaron mentalmente entre dos épocas, Argensola -hombre, al cabo, de su tiempo- se muestra más barroco que Fray Luis en sus materiales (con sus imágenes de sueño, de sombra, de fugacidad), pero menos en su pureza y racionalización constructiva. Sobre el sólido cimiento formal y semántico de su soneto, Fray Luis, en efecto, levanta con habilidad un pequeño y primoroso edificio poético, empedrado con todos los tópicos de la tradición petrarquista heredada, aunque siempre acomodándolos a su propio y personal designio. Vamos a verlo a continuación:

Agora con la aurora se levanta
mi Luz...

La primera idea del soneto luisiano -que comienza, por cierto, valientemente, rechazando la trillada consonancia "agora/aurora" para jugar, más refinadamente, con una paronomasia reforzada por el acento rítmico y la rima interna[35]- reelabora un viejo tópico de la poesía amorosa, que hizo fortuna en los poetas de la época: el de la equiparación entre la salida del sol y la de la dama (cuya belleza ofusca a la de la Aurora). Petrarca lo introduce en su *Canzoniere*[36] y los poetas contemporáneos de Fray Luis lo

35 Una rima consabida de la que pocos poetas lograban escapar. Véase en Francisco de la Torre: (Oda I): "Agora que el oriente / de tu belleza reverbera, agora / que el rayo transparente / de la rosada Aurora...". Para la frecuencia de las homofonías y rimas internas en Fray Luis, véase Ricardo Senabre, "Aspectos fónicos en la poesía de Fray Luis: voces y ecos", en *Academia Literaria Renacentista*, I, dedicado a Fray Luis de León, Universidad de Salamanca, 1981. Especialmente pags. 266 y ss.

36 Así se desarrolla, por ejemplo, en los tercetos del soneto 219 ("Il cantar novo e 'l pianger delli augelli"): "Così mi sveglio a salutar l'Aurora / e'l Sol ch'è seco, e più l'altro ond'io fui / be' primi anni abagliato, e son ancóra. / I' gli ho veduti alcun giorno ambedui / levarsi inseme, e 'n un

acogieron en todas sus formas: desde la mera y rápida insinuación ("but now appeares my day, / the onely light of joy", Philip Sidney, *Astrophel and Stella*, 76) hasta las múltiples variaciones que ensaya Tasso (jugando a menudo con el nombre de la dama, comparando "Laura" con "l'Aura")[37] o la *amplificatio* a que lo somete Fernando de Herrera, que construye íntegramente algún soneto (el LVII) y alguna Canción (la V) en torno a esta idea. No hay que decir que los poetas barrocos exprimieron a conciencia el lugar común (Góngora, por ejemplo, juguetea con él en varios romances y refinadamente lo introduce en alguno de sus sonetos más conocidos[38]). Fray Luis, en su poema, se aprovecha del tópico -que está simplemente sugerido- para iniciar el proceso temático que quiere plantearnos: la aurora es el momento adecuado para que el melancólico e imaginativo amante, postrado aún en su lecho, se lance a la cogitación morosa y amorosa de su dama, que, no obstante, es nombrada o concebida como Luz que se levanta, y por tanto como Aurora, según dictaba el tópico. El nombre de Luz, aplicado a la dama, ofrece, pues, un doble sentido, literal y simbólico, también presente en Herrera, que alguna vez lo usa en un contexto similar al del soneto luisiano: "Del fresco seno ya la blanca Aurora / perlas de ielo puras esparzía (...) / Cuando sale mi luz..."(Soneto LXXI).

Un escitor como Fray Luis, que diseñó en *De los nombres de Cristo* toda una teoría para el nombre, y que declaraba la conveniencia de que los nombres propios -es decir, los que "de intento se ponen"- sean signos motivados, gráfica, fónica y sobre todo semánticamente, "para que el

---

punto e 'n un'ora / quel far le stelle, e questo sparir lui".

37 Véanse los poemas de las pags. 736-741 de *Poesie* de Torquato Tasso, a cura di Francesco Flora, Ricardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1952. La poesía trovadoresca (Cercamon, Arnaut Daniel...) ya había utilizado ese juego de palabras.

38 Así el que comienza "Descaminado, enfermo, peregrino", donde Góngora juega con la dilogía que le permitía el tópico cuando el perdido caminante se encuentra al amanecer con la hermosa dama: "Salió el Sol, y entre armiños escondida, / soñolienta beldad con dulce saña / salteó al no bien sano pasajero". Véase también el que comienza "Tras la bermeja Aurora el sol dorado".

nombre contenga en su significación algo de lo mismo que la cosa nombrada contiene en su esencia"[39], es lógico que fuera en extremo cuidadoso a la hora de elegir el nombre poético para la dama de su poema. Y nada, en efecto, más apropiado que el término "Luz" para dar cuenta de las dos vertientes de sentido que Fray Luis tenía la intención de desplegar en su soneto. Por un lado, la tradición petrarquista, dentro de la cual lo luminoso constituía el centro de un campo semántico y asociativo característico en su concepción de la pasión amorosa (luz, sol, ojos, fuego, llama, etc...).[40] Pero la noción de 'luz', por otro lado, constituía un referente etimológico insoslayable dentro del terreno de lo imaginario, que el docto catedrático de Salamanca no podía ignorar. Ya Aristóteles (*De Anima*, III) había afirmado que el concepto 'imaginación' (*fantasía*) derivaba de *faos*, es decir, 'luz'. Su explicación se basaba en el hecho de que la imaginación era un movimiento producido por la percepción sensorial en acto y la vista -órgano de la luz- era el sentido por excelencia. Los humanistas del Renacimiento abundaron en esa idea. Pedro de Valencia, por ejemplo, recogía la etimología, afirmando que fantasía viene de 'luz' porque es una impresión producida en el alma, que ilumina el objeto realzado.[41]

---

39 *De los nombres de Cristo*, L. I, "De los nombres en general", pag. 397 de *Obras completas castellanas* , B.A.C., Madrid, 1951. Sobre la teoría del nombre del fraile agustino puede verse el artículo de Eugenio de Bustos, "Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a Fray Luis de León", en el nº I de la *Academia Literaria Renacentista*, dedicado a Fray Luis de León, Universidad de Salamanca, 1981, pags. 101-145; también el Cap. IV ("Lengua, gramática y estilo en Fray Luis de León") de la obra de Lucio Alvarez Aranguren, *La gramática española del siglo XVI y Fray Luis de León*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1990.

40 Sobre la 'dialéctica de la luz' y su significado en el seno de la poesía petrarquista, pueden verse los análisis de Juan Carlos Rodríguez, en *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid, 1974. Especialmente pags. 187 y ss. y 285 y ss.

41 Pedro de Valencia, *Academica sive de iudicio erga verum*, edición de José Oroz, Diputación de Badajoz, 1987, vid. pags. 114-115. Lo mismo dice Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (véase la edición facsimilar publicada por el C.S.I.C, Madrid, 1973, pags 88-89).

Sin dejar de ser, pues, la amada de la tradición petrarquista, Luz es también, en el soneto luisiano, el estímulo que impresiona la imaginación del amante. El verbo con el que finaliza el primer verso (dejado como en el aire por unos instantes, debido a la pausa versal pertinente) no sólo indica que en ese instante la mujer fabulada físicamente "se levanta", sino que también lo hace, mentalmente, la imaginación del amante fabulador (y quizá sospechemos que de resultas se levanta otra cosa, si quisiéramos ser -pero no lo somos- unos intérpretes maliciosos[42]). Se emprende de este modo el viaje delirante del enamorado, punteado lingüísticamente por la repetición anafórica del "agora", que da paso a seis evocaciones imaginarias, en leve estructura paralelística, que no son recuerdos exactamente, aunque estén construidas inevitablemente con retales extraídos del arcón de la memoria. Lo que impresiona, en este sentido, del soneto de Fray Luis es la capacidad actualizadora de esos "agora" repetidos, que desechan el valor distributivo o meramente reiterativo que habitualmente les concedía la lengua[43], para afirmar un valor inmediato, de carácter deíctico, donde las imaginadas acciones de la amada ausente se hacen copresentes y actuales, sucesivamente, a los ojos del enamorado. Pero no hay nada aquí del morboso *voyeurismo*

---

42 Podría abonar esta hermenéutica maliciosa el siguiente fragmento del *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan: "Si el hombre está contemplando en alguna mujer hermosa, o está dando y tomando con la imaginación en el acto venéreo, luego acuden estos espíritus vitales a los miembros genitales y *los levantan* para la obra" (edición de Esteban Torre en Editora Nacional, Madrid, 1977, pag. 97). La cursiva, algo pícara, es mía.

43 Sobre el valor distributivo véanse, por ejemplo, los versos 10 a 20 de la *Egloga I* de Garcilaso, o el soneto de Diego Hurtado de Mendoza, que comienza: "Ahora en la dulce ciencia embebecido". Sobre el valor reiterativo, véase este ejemplo de Francisco de Figueroa: "Agora que me dejas enlazado / en mil lazos que Amor, Fili, ha tejido (...) / agora que me tienen inflamado / los rayos de tu vista y encendido, / agora que me he puesto a mí en olvido / por poner Fili en ti todo el cuidado, / te vas, ¡oh cruda Fili!...". O este mismo del propio Fray Luis, traduciendo la *Egloga III* de Virgilio (vs. 74-79): "Sobre esta yerba donde estoy sentado, / cantad, que agora el tiempo nos convida, / que viste de verdura y flor el prado. / Agora el bosque cobra la perdida / hoja, y agora el año es más hermoso; / agora inspira el cielo gozo y vida".

que veremos más adelante en la Canción de Góngora. Resulta más bien, por el contrario, una actitud conmovedora en su voluntad ilusoria de imaginar y perseguir la simultaneidad de un tiempo compartido "agora" con el sujeto amado para tratar de amenguar el espacio de la distancia física (y espiritual) que les separa. La aproximación afectiva del amante a "mi Luz", con el mero concurso de su fantasía, recuerda por su forma e intencionalidad los procedimientos imaginativos de la religiosidad de la época que culminaron, como sabemos, en la "composición de lugar" ignaciana. La posible influencia de esta técnica de meditación jesuítica en algunos aspectos de la obra luisiana no ha pasado inadvertida para la crítica, y se la ha relacionado, por ejemplo, con el planteamiento de una obra como *De los nombres de Cristo*[44] y con el dramatismo de la oda *En la Ascensión*.[45] Podemos también, por nuestra parte, referirla al soneto que nos ocupa (y más aún si tenemos en cuenta la inmediatez y espectacularidad con que el lector, desde el inicio mismo, se ve abocado al Imaginario). La "contemplación" religiosa que el practicante, según la preceptiva jesuítica, llevaba a cabo "con los ojos de la imaginación" sobre los pasos sucesivos de la vida de Cristo es idéntica a la profana y extática contemplación con que el enamorado imagina los pasos del divinizado objeto de su amor. La notable diferencia se producirá solamente en los resultados: la compenetración espiritual en un caso, el desolado llanto en el otro.

Pero sigamos los 'pasos' contemplativos que el practicante amoroso fantasea en el soneto de Fray Luis. Tras imaginar que la dama, al levantarse el día, abandona su lecho,

---

44 Véase el artículo de Cristóbal Cuevas García, "Composición de lugar y perspectiva dramática en *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León", *Letras de Deusto*, nº 50, Mayo-Agosto 1991, pags. 211-228. La conclusión de Cuevas, que deja constancia de la relación de Fray Luis con los jesuitas, es que la eficacia dramática de los coloquios luisianos en *De los nombres de Cristo* deriva, en buena medida, no sólo del diálogo humanístico sino de los procedimientos característicos de la 'composición de lugar' ignaciana.

45 Véase Elias L. Rivers, *Fray Luis de León. The Original Poems*, Grant & Cutler / Tamesis Books, 1983, pag. 28.

continúa:

> *... agora coge en rico nudo*
> *el hermoso cabello; agora el crudo*
> *pecho ciñe con oro, y la garganta...*

Apenas un par de pinceladas, pero que le bastan al agustino -cuya pluma estaba, por otro lado, magníficamente dotada para el erotismo[46] -en su intención de esbozar una sensual, al par que refinada, recreación física de la amada, dentro de los cánones de la tradición misma. En efecto, el gesto sumamente erótico de la mujer en el instante de anudarse el cabello con los brazos desnudos por encima de la cabeza, es el elegido por Fray Luis en primera instancia. No está escrito ni descrito en el poema, pero el lector lo percibe, aún más puro y hechizante, con los ojos de la imaginación (como lo percibe, obviamente, el arrobado amante). También se insinúa, sin mencionarla, la indefectible y tradicional longitud de ese pelo que necesita ser recogido en un "rico nudo" ("rico", a su vez, por la abundancia misma del cabello y quizá por el lujo de la joya o pasador con que se anuda). La dama, acto seguido, ensimismada en

46 Baste recordar su sensible traducción del Cantar de los Cantares y sus no menos sensibles y 'literales' comentarios, o algunas de las poesías que, con el membrete protector de "imitaciones" o "traducciones" nos regaló paganamente. En este capítulo sobresalen sus espléndidas versiones de algunas odas de Horacio, de entre las que me permito destacar la titulada "Nolis", cuya última y extraordinaria estrofa (basta compararla con la traducción que de la misma hizo Francisco de Medrano a comienzos del XVII) "podía parecer impropia de fray Luis", en palabras de Félix García. O la increíble versión de Joan de la Cassa titulada "Dejo de las cosas", canción que hay que leer para creer la fuerza y autenticidad con que el agustino recrea las angustias de quien, ya viejo e impotente, siente el rigor todavía de las eróticas espuelas del deseo (poema, por supuesto, cuya autenticidad ha sido cuestionada por algunos críticos, como Coster, esgrimiendo el argumento de su "marcado carácter erótico"); O, en fin, la profana "Imitación de diversos" con su correspondiente *carpe diem*: "Ay, por Dios, señora bella, / mirad por vos mientras dura / esa flor graciosa y pura, / que el no gozalla es perdella". Para algunos de estos aspectos puede consultarse mi artículo, escrito en colaboración con Carlos Campa, "Negación y lítote en Fray Luis de León", revista *Millars*, IX, Universidad de Valencia, Colegio Universitario de Castellón,1988, pags. 91-103.

su atavío y su belleza, ciñe su pecho con un collar (quizá un brocado) y su desnudo cuello con una cinta o gargantila. El hipérbaton latino espacia y ralentiza adecuadamente la sucesión de los gestos y movimientos del aderezo: primero el pecho, luego la garganta. El empleo, por sinécdoque, de "oro" subraya conceptualmente la esplendidez y riqueza material de la escena. Pero ese metal precioso adorna y refina exteriormente un pecho que abriga indiferencia y crueldad para el amante. Ese "crudo" encabalgado y exento en el tercer verso del poema (más cercano que "cruel" al latino *crudelis* y al 'crudel' italiano petrarquesco y más contundente semántica y fonéticamente), aplicado en metonimia -como era habitual- al pecho de la dama, nos sitúa de inmediato en la tradición de la amada esquiva o indiferente, de "la dulce mi enemiga". En ese breve y rompedor adjetivo se halla el primer signo textual que prefigura el llanto desconsolado con que termina el soneto. Y la recreación imaginaria de la mujer tendrá, a partir de ahora, el inevitable toque patético que caracteriza al petrarquismo.

La fantasía del enamorado (infeliz enamorado, ahora lo sabemos) sigue desarrollándose en el segundo cuarteto:

agora, vuelta al cielo, pura y santa,
las manos y ojos bellos alza...

La mujer resulta no ser tan frívola y material como podíamos sospechar por los versos anteriores... O, mejor dicho, el enamorado *no quiere* seguir imaginándosela así. Casi resulta conmovedor el giro que toma la representación imaginativa del amante para darle pábulo, como veremos, a su propia esperanza. Ahora se fabrica una mujer orante. Extraña, en principio, que la mujer se disponga a rezar sólo después de haberse acicalado convenientemente. Pero no resulta tan extraño si nos introducimos -como Fray Luis lo hizo- en la psicología del imaginativo enamorado. En efecto, la espita abierta del deseo le ha hecho verla, de entrada, en sus espléndidos atributos físicos, tan distantes y -a lo que parece- tan inaccesibles para él. Por eso el amante idea, en su imaginario, una coartada: una tesitura espiritual y dulci-

ficadora que reblandezca el "crudo pecho" de su amada. Focaliza, pues, los elementos físicos que la tradición petrarquista concebía como los más espirituales: "quella man già tanto desiata" y esos "begli occhi" a los que Petrarca tantas veces cantó en su *Canzionere*. Aunque el amante no es optimista, ni siquiera dentro de su fantasía: esos ojos no le miran ni esa mano tiende hacia él, sino que configuran una actividad que está "vuelta al cielo", como la "pura y santa" mujer que la ejecuta. Resulta entrañable y, hasta cierto punto, desolador que el enamorado busque el encuentro en esas alturas. Aunque no es ya el encuentro, en realidad, lo que se persigue, sino la configuración de un espacio espiritual, indulgente y propicio para el amante, que le procure unas migajas de compasión. Avalada por la doctrina del *dolce stil novo*, la búsqueda de tal compasión no era humillante, sino canónica, en la tradición amorosa: "Tutti li miei penser parlan d'Amore /(...)/ e sol s'accordano in cherer pietate", escribía Dante. Pero si el florentino, como después Petrarca, escrutaban ansiosos las miradas indulgentes -pero directas- de sus damas, aquí ni siquiera llega a producirse esa eventualidad. Lo que se diseña en la fantasía (y en la fantasía *todo* se podría desear: "sol una notte, e mai non fosse l'alba", pedía Petrarca, más ambicioso, en su primera sextina) es, modestamente, una estrategia que facilite el pensamiento que haga surgir, en su caso, esa mirada. En el imaginario del menesteroso amante luisiano, la piedad religiosa y ultraterrena de la plegaria puede quizá provocar en el alma, así espiritualizada, de la mujer -ahora ya casi no una mujer, sino una Virgen mediadora- un pensamiento de piedad terrenal y compasiva hacia el sufriente enamorado. Esa es, en efecto, la triste y precaria posibilidad que se baraja:

... y pudo
dolerse agora de mi mal agudo.

Es, desde luego, uno de los muchos lugares comunes de la tradición petrarquista ese soñar con la benevolencia de la amada ausente. El amante luisiano se acoge, no obstante, a la versión más modesta de ese sueño (y lo hace, además, con

una específica formulación verbal que sugiere más la virtualidad que el hecho: 'pudo producirse, pero no se produjo'). No se trata, pues, aquí de fantasear con unos posibles y silenciosos suspiros de amor por parte de la dama, como hacía Petrarca en la Canción arriba mencionada, ni del "¿Quizá si piensa en mí?" que arriesgaba Boscán en su Canción II (V. 55). Se trata sólo de la *posibilidad* (subrayada por Fray Luis con ese "pudo" encabalgado a final de verso) de un mero pensamiento compasivo de la mujer. Pero el poeta agustino no concibe esta idea como un simple tópico más del soneto, sino como el elemento clave y nuclear del mismo, y con esa intención privilegia esa idea y el verso que la canaliza (emplazados, no por azar, en el centro del poema) de varios modos. Una lectura en voz alta del texto revela, para empezar, la notable excepcionalidad rítmica de ese séptimo verso del soneto, con sus cuatro acentos en las sílabas 2, 4, 8 y 10, frente al ritmo hegemónico de tres acentos que imprime el resto de los versos del poema (constituido, en su mayor parte, por endecasílabos heroicos, con acento rítmico en las sílabas 2, 6 y 10). Las cuatro inflexiones acentuales del verso que nos ocupa reproducen, por así decirlo, la aceleración del latido que en el corazón del amante produce la dichosa posibilidad imaginada, y sugieren al mismo tiempo, con su énfasis casi solemne, la percusión dolorosa de su "mal agudo"; un sintagma que, por cierto, resulta también excepcional, desde el punto de vista semántico, en el sublimado ámbito imaginario que dibujan los cuartetos. "Mal" es, en efecto, (reforzado por "agudo") el único sustantivo abstracto y negativo de ese ámbito y el único referido, por añadidura, al enamorado que habla. Si a esto añadimos la irregularidad sintagmática que el verso presenta -con ese "agora" que no abre la cláusula como los cinco restantes, sino que está introducido dentro de ella- y el hecho de que la encabalgada perífrasis verbal ("pudo dolerse") rompe la serie de verbos en tiempo presente de todo el soneto, debemos llegar a la conclusión de que estamos ante un verso subrayado por Fray Luis en su poema. Y no en vano, porque en dicho verso se representa el "dulce error" que veremos después, y que focaliza, en su significado, la segunda y decisiva parte del texto.

Pero Fray Luis, admirablemente, no detiene -como quizá sería esperable- la secuencia imaginaria en ese rompedor y emocional verso 7, sino que, volviendo al pausado y armónico ritmo anterior, prolonga en un verso más su encandilamiento ante las acciones de la dama. El mero hechizo de seguir contemplándola con los ojos de la imaginación supera por un instante su propio dolor y su propia esperanza:

agora incomparable tañe y canta.

De acuerdo con la estricta tradición galante y cortesana del amor -poéticamente recreada para la posteridad en la copla XVII de las que Manrique dedicó a la muerte de su padre-, el enamorado se imagina a su dama tañendo y cantando, después de cumplir con sus oraciones. Si hasta ese instante era la vista el sentido que estimulaba la imaginación, en este verso lo será el oído. Cumple así Fray Luis con lo establecido por la teoría neoplatónica sobre el amor, que cifraba en esos dos sentidos las únicas vías de acceso para que las bellezas físicas llegasen al alma. Así lo dice León Hebreo en sus *Diálogos de Amor*: "de los cinco sentidos externos, la belleza no penetra en el alma humana por los tres materiales (es decir, ni por el tacto, ni por el gusto, ni por el olfato) sino que nos llega a través de los sentidos espirituales: en parte por el oído (bellos discursos, oraciones y razonamientos, los versos y la música agradables y armonías bellas y acordadas), pero en la mayoría de los casos por los ojos, merced a las lindas figuras y los colores hermosos, las composiciones proporcionadas, bella luz, etc., todas las cuales te indican cuán espiritual es la belleza y cuán ajena es al cuerpo".[47] Y *El Cortesano* de Castiglione afirmaba en su último capítulo que la hermosura, en su plena esencia e intensidad, "solamente se puede gozar con el sentido del ver, del cual es ella el verdadero objeto". Para, acto seguido, aconsejar al cortesano: "Goce asimismo con los oídos la suavidad del tono de la voz, el son de las

47 Diálogo Tercero, pag. 232 de la edición de la obra en José Janés Editor, Barcelona, 1953.

palabras, y la dulzura del tañer y del cantar, si su dama fuere música...". Esa dulzura del tañer y del cantar es la que se representa el amante luisiano, que califica a la mujer, en esos cortesanos menesteres, como "incomparable"; un adjetivo, por cierto, llano y común, pero que transmite, en toda su sentida sencillez, la fascinación del enamorado hacia su dama con tanta o más verdad y eficacia que la que pudiera ofrecer otro calificativo más rebuscadamente poético.

Termina aquí la secuencia imaginativa del amante en el poema de Fray Luis. Una secuencia que, a su vez, podemos dividir en dos bloques coherentes y progresivos. Con extraordinario sentido y habilidad, el maestro agustino ha tenido en cuenta la separación estrófica del soneto, asignando a cada cuarteto su escalón correspondiente dentro del proceso sublimatorio que sigue la *vis imaginativa* del amante. En el primero todo son sustantivos de carácter concreto y material (aurora, nudo, cabello, pecho, oro y garganta), en consonancia con las acciones, también materiales, de la mujer. En el segundo cuarteto, los elementos físicos (ojos y manos) se sutilizan, y aparece el sustantivo "cielo", situándonos ya desde el inicio en un ámbito más espiritualizado, a tono también con las nuevas acciones, más espirituales, que realiza la amada: rezar, tañer, cantar. Los adjetivos contribuyen a este proceso: dejando aparte los ya comentados "crudo" y "agudo", que puntean y anticipan convenientemente el clima desolado en que finaliza el poema, el primer cuarteto nos ofrece los calificativos físicos y materiales de "rico" y "hermoso", mientras que el segundo introduce "pura", "santa", "bellos" e "incomparable". Es de notar que "bellos" funciona, a su vez, como una versión espiritual de "hermoso" dentro de su mismo campo semántico, de igual manera que, en el contexto de los verbos, lo hacen el "alza" (casi sacramental) del segundo cuarteto con respecto al "levanta" del primero, y el "tañe" en relación a los actos más físicos que previamente se han representado con los verbos "coge" y "ciñe". El mismo proceso de espiritualización se sugiere también fónicamente, con sonidos más fuertes y rugosos en el primer cuarteto (véanse los versos 2 y 3) y notablemente más suaves en el segundo.

De manera a la vez firme y delicada, Fray Luis ha representado para nosotros la pendiente imaginaria de un enamorado, que sin escamotear los inapelables estímulos físicos y sensuales, ha conseguido también deslizarse hacia la sublimación más pura y espiritual de su pasión amorosa, en la mejor tradición petrarquista y cortés. Llega el momento, sin embargo, en que el desgraciado amante ha de abandonar sus quimeras y afrontar la dura realidad. Esa conmoción inevitable no se hará en el poema de manera brusca. Fray Luis destina el primer terceto a consignar esa transición y a aclarar, de paso, por si había dudas, que todo lo descrito anteriormente no era más que un sueño imaginado. El enamorado, ya en primera persona, se declara a sí mismo como contemplador de la contemplación imaginaria de su amada. El sujeto de la enunciación amorosa está aún en contacto -y en contacto devoto- con su enunciado, pero con un enunciado ya concebido como quimérico. El carácter absurdo de la situación no podrá mantenerse por mucho tiempo:

Ansí digo, y del dulce error llevado,
presente ante mis ojos la imagino
y lleno de humildad y amor la adoro.

El "Ansí digo" -un eco, quizá, del "sic ego" de la poesía latina[48], que tan bien Fray Luis conocía- es una fórmula que podemos encontrar en los poetas de la época, y alguna vez con intención similar a la empleada por el agustino en su soneto.[49] Lo peculiar en el caso de Fray Luis es que no se refiere, como era corriente, a un parlamento previamente enunciado, sino al cuadro dibujado por su imaginación. Equivale, por consiguiente, a un "ansí

---

48 Véase, por ejemplo, Tibulo (poeta muy frecuentado por el agustino) en Libro I, IV, v. 7.

49 Vease este terceto de la Elegía IV de Fernando de Herrera, después de dialogar amorosamente con su esquiva dama: "Assi digo; y en esto embevecido / con dulce engaño desamparo el puerto, / i m'abandono por el mar tendido". Otra variante es la empleada por Luis Carrillo y Sotomayor en un soneto que comienza: "Bien que sagrado incienso, bien que puede...". Aquí el poeta lanza al Amor una petición en los cuartetos, y el primer terceto comienza: "Esto, tierno, lloré...".

imagino"; pero el verbo 'decir' subraya todavía más el carácter voluntarista de la escena imaginada: *así digo y proclamo que deseo imaginarlo.* Con ello, la realidad empírica de los cuartetos se desvanece de golpe como una pompa de jabón. En la pura inercia de lo imaginario se mece el amante, aunque ya sabiéndose a expensas -como sujeto paciente (de ahí el oportuno carácter pasivo en la fórmula empleada)- del "dulce error". Un sintagma que, por cierto, compareció infinidad de veces en todas las lenguas poéticas del petrarquismo europeo. Si Petrarca se refería al "dolce error" de sus esperanzas amorosas en la canción arriba mencionada, Ronsard hablaría de la "douce tromperie", Camoens del "doce engano" o Philip Sidney del "fancie's error" en contextos similares.[50] Pero la paradoja tópica de ese "dulce error" no se refiere en el soneto de Fray Luis a todo el contenido de los cuartetos -la amada puede, en efecto, estar haciendo todos esos actos que él imagina- sino exclusivamente a la posibilidad apuntada en el verso séptimo: el error habitual entre los amantes petrarquistas, al que aludía de este modo Diego Hurtado de Mendoza: "que finja yo que estoy en tu memoria".[51]

Pero este lugar común del petrarquismo adquiere, a mi juicio, en el soneto de Fray Luis un sentido distinto y definitivo, más en consonancia con la mentalidad de su autor. No significa, en última instancia, el abandonismo sentimental característico que supone el "en este dulce error muero contento" del verso garcilasiano (*Elegía II*, v. 139). Porque el sustantivo en que se apoya el sintagma que comentamos adquiere siempre en el agustino unas graves y severas connotaciones morales. La noción y el término de "error" no son cualquier cosa para Fray Luis y siempre están pertinentemente calificados, ya se trate del "tan luengo error" del que se huye a toda costa, del "ciego error" de la ambición y la codicia (*Al apartamiento*, vs. 2 y 65) o del "perdido error (...) en pos de un bien fingido" (*A l*

50 Ronsard, *Sonnets pour Hélènne*, Libro I, nº 18; Camoens, Soneto CLXVI; Sidney, *Astrophel and Stella*, soneto 38. En los dos últimos casos se refieren a sueños imaginarios sobre la amada.

51 En el soneto que comienza "Amor me dijo en mi primera edad".

licenciado Juan de Grial, vs. 26-27). Fray Luis, sin duda, comprendía a la "errada muchedumbre" de enamorados petrarquistas que dictaba la tradición, pero para un espíritu de sus características el destino de esos deseos ilusorios no sería, en último término, muy distinto al de ese "mal dulce regazo" en el que yació don Rodrigo para su perdición y la de España (*Profecía del Tajo*, v. 57). Las dramáticas consecuencias del (mal) "dulce error" del enamorado de su poema las comprobaremos, en efecto, al final del mismo. Y ocurre lo propio en otro de sus sonetos, ya mencionado: el amante, también "llevado del error", acabará desesperado, clamando por su muerte.

Pero en el soneto que nos ocupa, el imaginativo amante aún se concede un espacio de tiempo para disfrutar de su dulce quimera:

presente ante mis ojos la imagino
y lleno de humildad y amor la adoro.

En el primero de los versos, el crisol poético de Fray Luis tal vez ha destilado la esencia de un par de versos garcilasianos: el "ausente, en la memoria la imagino" del Soneto VIII (que a ciertos niveles pudo influir, como mencionamos más ariba, en el soneto luisiano) y el "ante los ojos míos" del v. 406 de la Egloga I. Pero no se refiere, como en este último caso, a los ojos del espíritu, sino a los ojos de la imaginación. Porque es, en efecto, la imaginación y el verbo que la alude el concepto y la acción principales alrededor de los cuales gira el poema. El espléndido verso de Fray Luis, con su aliteración de nasales (*m*, *n*) y sus juegos paronomásicos (*ente-ante*, *emi-ima*, *ojo-agi*), es un prodigio fonético que reproduce, en su buscada lentitud, la consabida morosidad en esa cogitación inmoderada del amante que denunciaban, como veíamos, los moralistas de la época. Uno de esos "mala mentis Gaudia" a los que acaso aludía Virgilio en el infierno de la *Eneida* (VI, vs. 278-9). Pero Fray Luis en este verso no hace moralismo, todavía, y sólo paladea, con la propia fonética, el gusto mental del amante, moroso y enamorado de su propia quimera, a la que adora "lleno de humildad y amor". Una divinización de la amada,

en la más pura estela de la tradición cortés y petrarquista,[52] desde el "l'adoro, e 'nchino come cosa santa" de Petrarca (*Canzionere*, 228) hasta el "ídolo bello a quien humilde adoro" de Góngora (en el soneto "De pura honestidad templo sagrado"). Un verso éste que, por cierto, desató la censura del jesuita padre Pineda, que apostillaba: "Loca exageración de profanos poetas, que en boca de un sacerdote (...), se hace más intolerable y menos digna de disimularse". No será, desde luego, de ese cariz desabrido el juicio de *connaisseur* de Fray Luis de León para con el enamorado de su poema, que, no obstante, despertará al cabo, dolorosamente, de la extática contemplación en la que, según la tradición, está sumido. Así describe esta situación canónica Leon Hebreo en sus *Diálogos de amor*: "...en el transporte contemplativo, también se pierde, junto con los demás sentidos, la sensación de frío y calor, y además la cogitación, y la fantasía de todas las cosas, a excepción de la que se contempla" (ed. cit., pag. 126). Pero la cogitación está, en efecto, a la vuelta de la esquina:

Mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo y, conociendo el desatino,

Con ese "Mas" adversativo se certifica el paso a la des-ilusión. Fray Luis -como en el V de sus sonetos amorosos, ya aludido- coloca esa partícula justo al comienzo del segundo terceto, un emplazamiento bastante frecuente en los sonetos de Petrarca y la corriente petrarquista (aunque aquí no tuviera, a menudo, ese valor conclusivo y

---

[52] Según la doctrina del *dolce stil novo*, el culto y divinización de la mujer tenía como base la consideración de ésta como ese único ser -mitad angélico, mitad humano- que podía transmitir a los varones, demasiado materiales, las influencias benéficas de las criaturas celestiales. Esta teoría, que influyó considerablemente en el amor cortés, se vio reforzada por el neoplatonismo renacentista, según el cual la belleza femenina, convenientemente espiritualizada, era imagen y reflejo de la divina. Como decía, a este respecto, León Hebreo en los últimos compases de sus *Diálogos de amor*: "Esa imagen de la persona amada es adorada en la mente del amante como si fuera divina, tanto más cuanto más excelente y semejante es la belleza de su alma y de su cuerpo a la belleza divina, y en ella reluce más su suma sabiduría" (ed. cit., pag. 288).

desengañado que adquiere ya en el poema luisiano y adquirirá poco después en los poetas del XVII).[53] Garcilaso lo utiliza en siete de sus sonetos y Herrera, que lo emplea en otros tantos, constata así en el último terceto del número XXX de los suyos: "mas luego torno a la común mudanza / de la suerte, en mi daño conjurada, / i esperando contino desespero". Pero Fray Luis no quiere acabar su poema, como tantos poetas de la tradición, con esa insensata esperanza, sino con el duro y ejemplar efecto del desengaño. Por eso su enamorado "vuelve en sí", una inequívoca fórmula verbal (de tono y hálito barrocos[54]) que se utiliza para regresar a la consciencia desde la inconsciencia.[55] Asimismo se produce en este punto del soneto el cambio verbal a la tercera persona, que no es más que el signo de un desdoblamiento, típico también en la poesía petrarquista: frente al yo sensible e imaginativo que ha hablado hasta ahora, comparece el "ánimo", que se siente "engañado". Recuerda, en efecto, Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* que, a causa de la fantasía, "se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos y las tenemos presentes, y podemos fingir y formar en el ánimo verdaderas y falsas imágenes a nuestra voluntad y arbitrio" (ed. cit., pag. 89). Pero ese "ánimo" es el alma, el

---

53 En Petrarca, la adversación del último terceto resulta casi siempre ambigua y poco resolutoria, y a veces es, incluso, una transición hacia la esperanza (véanse, por ejemplo, los sonetos 171 y 177 del *Canzonere*). Lo mismo ocurre con los petrarquistas. Véase en Tasso el ejemplo de ambigüedad con que termina el soneto "Riede la stagion lieta, e 'n varie forme" (que trata, por cierto, del uso de la imaginación con la que se hace presente a la dama): "Ma tu dentro e di fuor, presente e viva / mi sei crudel: ma pur ti placa Amore, / che forse grazia de' miei falli impetra". Véase ahora este último y polilingüe terceto, muy significativo, de Camoens: "Mas eu nao deixarei meu pensamento, / porque, inda que este mal me cause a morte, / un bel morir tutta la vita honora" (Soneto CLXXV). Nada que ver, como puede apreciarse, con la solución que Fray Luis le da al poema.

54 La utiliza, por ejemplo, de modo parecido Luis Carrillo y Sotomayor, en el soneto que comienza: "Cuando me vuelvo a mí, y el dulce engaño (...) conozco al alma...".

55 Y que resulta más contundente y efectiva que el "vuelvo (...) atrás el pensamiento" que utiliza Fray Luis en otro de sus sonetos.

espíritu racional, en la lengua propia de Fray Luis. Y así, en uno de sus poemas, califica de dichoso a aquel que, ajeno a la ambición y las riquezas, "el ánimo enriquece con verdades" (*En una esperanza que salió vana*, v. 51).

El ánimo, en fin, del enamorado luisiano ya no *imagina*, sino que *conoce* el "desatino". Garcilaso utiliza ese concepto en su Canción IV, donde la batalla alegórica entre el apetito y la razón en el amante está emblemáticamente descrita. El poeta es aquí víctima de un "desatinado pensamiento" amoroso que le va arrastrando de los cabellos por entre espinos y agudas peñas, "y para más despacio atormentarme, / llévame alguna vez por entre flores"... Pero si el petrarquismo ve en el "desatino" tormento y locura, Fray Luis observa en él, además, un extravío ético y gnoseológico. Podrá así referirse al "ciego desatino / que llevas nuestras almas encantadas" (*Del mundo y su vanidad*, vs. 191-2) o preguntar, de modo ya casi barroco, en su oda *Noche serena* (v. 16 y ss.): "¿Qué mortal desatino / de la verdad aleja así el sentido,/ que (...)/ sigue la vana sombra, el bien fingido?". Porque el desatino, en el soneto luisiano, no es tanto el infierno de un amor sin respuesta como el propio desafuero de la imaginación. En el mismo sentido que Lucrecio, con su teoría de los *simulacros* desarrollados por la fantasía,[56] y los filósofos estoicos, que asimismo la

56 En el Libro IV de *De rerum natura*. Aquí plantea, en efecto, una curiosa teoría sobre los *simulacros*, especie de membranas que vagan por el espacio y que tienen la misma apariencia de los objetos de donde salen. Esos 'simulacros' pueden unirse entre sí (formando, por ejemplo, un centauro, que es una mezcla de dos simulacros: el de hombre y el de caballo), o simplemente degradarse, o introducirse en el sueño. El atomista y epicúreo que es Lucrecio pone en guardia a las almas sensibles ante esos simulacros, que equivocan la verdad material de las cosas y perturban la serenidad de ánimo (la *ataraxia*). En el epígrafe XI de ese libro IV trata de los simulacros amorosos, que atacan al enamorado cuando el objeto amado está ausente, y de los que se aconseja huir a toda costa: "Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt / illius et nomen dulce obversatur ad auris. / Sed fugitare decet simulacra et pabula amoris / absterrere sibi atque alio convertere mentem..." (Libro IV, vs. 1061-64) [porque si ausente está el objeto amado, vienen sus simulacros a sitiarnos y en los oídos anda el dulce nombre. Conviene, pues, huir los simulacros y los pastos del amor y volver a otra parte el pensamiento...].

censuraban por alterar la verdad y la serenidad del ánimo, el "desatino" que Fray Luis concibe en su soneto tiene tanto que ver con el despropósito como con el exceso mismo en la imaginación del amante. El inminente e imaginativo período barroco tendría sobradas y desengañadas razones para denunciar también ese exceso. Gracián, por ejemplo, dedicará al asunto varios aforismos del *Oráculo Manual* (el 24, el 194, el 182...); en éste último preconiza que "nunca rinda la imaginación al corazón" y establece: "La imaginación se adelanta siempre y pinta las cosas mucho más de lo que son; no sólo concibe lo que hay, sino lo que pudiera haber. Corríjala la razón, tan desengañada a experiencias". Eso es lo que ocurre en el soneto luisiano. La imaginación rebasa, en efecto, la justa medida de las cosas y contribuye a generar infelicidad. Como escribió nuestro poeta en la tercera Oda a Felipe Ruiz: "Dichoso el que se mide, /Felipe, y de la vida el gozo bueno / a sí solo lo pide, / y mira como ajeno / aquello que no está dentro en su seno" (vs. 21-25). El infeliz enamorado de su soneto no se ha 'medido' al proyectar su *vis imaginativa* sobre el objeto extraño e ingobernable de su amada. Su efímero gozo no ha sido, pues, un "gozo bueno", sino un mero preámbulo para las lágrimas. Y así:

la rienda suelta largamente al lloro.

El verso, de nuevo, es espléndido en su ritmo y su fonética, destacando el adverbio que oportunamente alarga la vena del llanto y, con el mismo designio, la paronomasia con el verso anterior (r-*ienda* / conoc-*iendo*). Y también este verso parece ser un eco de Garcilaso: "desta manera suelto yo la rienda / a mi dolor y así me quejo en vano" (*Egloga I*, vs. 338-9). Pero hay asimismo una reminiscencia del primer verso del Libro VI de la *Eneida*: "Sic fatur lacrimans, classique immittit habenas". En este verso virgiliano, un Eneas lloroso ante la muerte de Palinuro 'suelta las riendas' de su nave. Fray Luis parece haber fundido en su último verso las dos ideas principales del de Virgilio: el estado lacrimoso del héroe y el hecho de soltar las riendas (las amarras, en su caso). "Immittit habenas" (suelta las riendas)

es una metáfora tradicional tomada de las carreras de caballos. Garcilaso, en su *Epístola a Boscán*, juega también con esta sugerencia: "Alargo y suelto a su placer la rienda, / mucho más que al caballo al pensamiento..."(v. 17 y ss). En esta correlación entre el pensamiento imaginativo y el caballo desbocado, se deja entrever la alegoría que Platón idea en el *Fedro* (246b), según la cual la mente humana se presenta como un auriga que lleva las riendas de dos caballos: uno bueno, que representa la razón y otro malo, que representa el apetito sensual y la confusa fantasía. Al auriga le es preciso equilibrar en todo momento esas dos potencias de la razón y la pasión. La metáfora en el último verso del soneto de Fray Luis -que es, de hecho, una imagen del llanto- recoge connotativamente estas sugerencias, y tal vez otras -de contenido ético- siempre presentes en la tradición española: por ejemplo, el "non mirando a nuestro daño, / corremos a rienda suelta / sin parar" de Jorge Manrique (*Coplas a la muerte de su padre*, vs.151-3).

El llanto en el que termina este poema de Fray Luis (que comparece en cuatro sonetos de entre los cinco amorosos que de él conservamos) es el epítome del desengaño. Podría decirse que en un solo soneto Fray Luis ha recorrido todo el camino hacia el desengaño que sutilmente dibujaban los Cancioneros renacentistas[57] y que será ya parte constitutiva, a veces incluso desde el título mismo, en los cancioneros barrocos (recuérdese, por ejemplo, el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas). En éstos, ciertamente, el *exemplum* y la *retractatio* no son -como sucedía en los renacentistas- meros marcos externos de los poemarios, sino que existen ya dentro de los mismos poemas que los constituyen.[58] El soneto luisiano

57 La Canción a la Virgen de Petrarca, que cierra su *Canzonere*, ya fue entendida tradicionalmente en ese sentido. En España, quizá el caso más conocido de escoramiento hacia el desengaño se da en el Cancionero de Hernando de Acuña.

58 Me remito en este punto a las certeras observaciones de Gregorio Cabello Porras en sus *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1995, pags. 15 y siguientes). Como afirma el autor, el Cancionero de Petrarca se halla encuadrado en torno a dos ejes: por un lado, el marco

responde, en intención y estructura, a este modelo. Y es que, tal como hemos ido viendo a lo largo de nuestro comentario, Fray Luis, sin desdecir un ápice sus imponentes rasgos de renacentista, marca ya -como Cervantes, a otro nivel- una decidida transición hacia el Barroco. Y no sólo, por supuesto, en este soneto, sino en toda su obra. Su *pathos* característico, la pulida tensión de su lengua poética, su apartamiento del mundanal ruido, que no es sólo una llamada a la deleitable contemplación, sino un doloroso efecto del desengaño, así lo atestiguan (no en vano Quevedo acabó convirtiéndose en su albacea literario).

En el soneto que nos ocupa, la perfección formal y el rigor y suspense con el que se desarrolla el proceso de la desengañada racionalización sobre la experiencia amorosa es ya también un modelo barroco. Si en los cuartetos admirábamos la soberbia descripción imaginativa de la mujer, en los tercetos el carácter reflexivo que adquiere el poema se evidencia, como en aquéllos, morfológica y semánticamente. El desdoblamiento de la reflexión interior se manifiesta en las personas verbales: la 1ª persona en el primer terceto ("digo", "imagino") y la 3ª en el segundo, referida al ánimo reflexivo y racional ("vuelve", "suelta"). Por otro lado, frente a la abundancia de adjetivos en la secuencia anterior, encontramos ahora sólo "dulce" (y el uso adjetival del participio "engañado"), que recaen además sobre dos sustantivos, que como todos los que integran esta secuencia son abstractos (a diferencia de los sustantivos concretos que proliferaban en la secuencia anterior): "error", "humildad", "amor", "ánimo" y "desatino". "Ojos" y "rienda" son metafóricos y, por tanto, abstractos en el contexto semántico del poema. Y "lloro" remite tanto

---

ejemplarizante que conforman la palinodia del primer soneto y la especie de *retractatio* que supone la Canción final a la Virgen; y, por otro, la sublimidad del amor humano que, a modo de *fragmenta*, refleja el conjunto del poemario. Pues bien, frente a los Cancioneros del último Renacimiento, en los que el marco ejemplarizante es un elemento impuesto a la obra desde un nivel extratextual, los modelos de Cancionero barroco se caracterizan por resolver equilibradamente la tensión entre los *fragmenta* y el *exemplum*, de manera que la *retractatio* se encuentra ya dentro de los mismos poemas.

al llanto físico como a la abstracción de ese sentimiento desolado al que ha conducido progresivamente una cadena semántica, que se inicia en el dulce "error" y prosigue en los conceptos de "engañado" y "desatino".

Pero lo que Fray Luis ha planteado en su soneto -utilizando el procedimiento que se ha dado en llamar de *imitación compuesta*,[59] a partir, sobre todo, de materiales petrarquistas- es un diseño estructural que haría fortuna en el período que se avecinaba y una reflexión modélica sobre la ficción de lo imaginario en la pasión amorosa. En este sentido, el soneto luisiano puede leerse a la luz de la teoria cognitiva que veíamos al comienzo de este ensayo. Tal lectura no resultaría en absoluto descabellada, si tenemos en cuenta que los poetas de la época eran muy conscientes del funcionamiento de la imaginativa dentro de esa conocida teoría del conocimiento. Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones a Garcilaso*, demuestra conocerla a la perfección y llega incluso a ejemplificarla con uno de sus propios poemas.[60] Podemos nosotros hacer lo mismo con el de Fray Luis, cuyo soneto plantea, en su resolución, la irrupción de la estimativa o cogitativa en medio del festín

---

59 Véase el artículo de Fernando Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial" (en *Fray Luis de León. Academia Literaria Renacentista - I*, Universidad de Salamanca, 1981, pags. 193-223). La imitación ecléctica y la *aemulatio* eran, en efecto, los habituales procedimientos de creación en los autores del Renacimiento. Lorenzo Valla expresaba la idea apelando al viejo tópico greco-latino de la abeja que va libando materiales diversos para integrarlos en su propia voz. Lázaro Carreter demuestra cómo Fray Luis lleva a cabo este proceso en la Oda a Juan de Grial. También en el soneto que comentamos el agustino ha libado de múltiples flores, pero ha hecho con ello una elaboración personalísima.

60 Al comentar el soneto VIII de Garcilaso -al que más arriba hemos hecho alusión- comenta Herrera que "siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella y agradable, passa la efigie della por medio de los sentidos esteriores en el sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa, i della entra en la memoria (...); i parando aquí, no queda ni se detiene; porque enciende al enamorado el deseo de gozar de la belleza amada...etc.". Después Herrera ejemplifica toda su explicación con un fragmento de su Estança I (vs. 17 a 32), que comienza: "Cuando en vos pienso, en alta fantasía / m'arrebato..." (*Anotaciones a Garcilaso*, ed. cit., pags. 115-116).

imaginativo del enamorado. Según la doctrina tradicional, la cogitativa, como veíamos, era la facultad encargada de establecer un criterio sobre lo imaginario, de juzgar -con el apoyo de la experiencia y de la memoria- si el objeto imaginado era capaz o no de satisfacer las necesidades del instinto o del afecto en el individuo. Significa, en último término, una elección, un juicio de asenso o disenso a la percepciones sensitivas, y Tomás de Aquino reconocía, en este sentido, la colaboración que prestaba la cogitativa para el acto completo y perfecto de la prudencia (aunque esta virtud, por descontado, no residía en la cogitativa, sino en la razón). A tenor de esta doctrina, el enamorado luisiano, con el auxilio de la experiencia y la memoria, y merced al uso prudente de su cogitativa, llega a conocer el desatino de su anterior *cogitatio inmoderata*, que sólo puede, al cabo, ocasionarle una frustración afectiva. El desengaño no se hará sin dolor, como atestigua el último verso, pero Fray Luis ha dado la pauta, ya en el crepúsculo del Renacimiento, de la fuerza con que los fantasmas, peligrosamente, acceden a la realidad desde lo imaginario y del doloroso y aleccionador conjuro que hay que hacer para eliminarlos.

Dada su privilegiada posición generacional, que le permitió conocer con inmediatez suficiente siglo y medio de poesía española -del *Cancionero General* a Lope y a Góngora-, el poeta agustino, en sólo un soneto, además de ofrecernos una visión total y sugestiva de una situación codificada de la poesía petrarquista, ha llevado la pura estela de Petrarca hasta las puertas mismas del Barroco. Decía Casalduero[61] que el Barroco se extendía en tres grandes generaciones a lo largo de más de un siglo. A la primera, caracterizada por una actitud grave y heroica en todos los terrenos, pertenecían, por ejemplo, Herrera y Fray Luis de León. La segunda, que tendía a resolver sus conflictos vitales y espirituales en el terreno ingenioso de la literatura, sería la de Cervantes, Lope y Góngora. Y la última, a la que pertenecieron sucesivamente Quevedo, Gracián y Calderón, se caracterizaba por una obsesionante preocupación metafísico-moral. Con todas las reservas que merecen tanto

---

61 *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid, 1973, pag. 66.

los criterios de periodicidad como las grandes generalizaciones, las observaciones de Casalduero se adecuan perfectamente a lo que nosotros mismos hemos observado respecto al tratamiento poético de la imaginación amorosa en el Siglo de Oro. La grave y ejemplar racionalización con que Fray Luis aborda el tema en el soneto que hemos comentado se torna aguda y juguetona en la Canción de Góngora que veremos a continuación. Un poco más tarde, los poetas del pleno Barroco sintetizarán ambas tendencias, y los fantasmas de la imaginación, cada vez más omnipresentes, serán objeto de una honda y atormentada reflexión, no exenta de juegos y sutilezas.

III

Góngora: "lisonja de mis penas"

Examinemos ahora una Canción de Góngora que corresponde a un período de clara inspiraciáción italianizante del autor cordobés. Fue escrita en el año 1600, fecha que marca, en palabras de Emilio Orozco, "el momento de equilibrio entre el Góngora manierista y el Góngora barroco que se impondrá en el segundo decenio del siglo".[62] La Canción, tempranamente antologizada por Pedro de Espinosa en su *Primera parte de las flores de poetas ilustres* (1605), ha levantado la máxima admiración entre los comentaristas que se han ocupado de ella. Valgan como ejemplo las palabras de Gerardo Diego, que afirmaba que el poema "es de una perfección absoluta" y que sus virtudes poéticas "no dejan de pasmarnos por más que releamos las febriles estancias".[63] Aunque el contexto, el desarrollo y la intención sean diferentes, la Canción de Góngora mantiene, en su esquema temático fundamental, obvias semejanzas con el soneto luisiano: también aquí el enamorado es víctima de una "rabiosa ausencia" que le mantiene alejado de los "ojos bellos" por los que suspira, y también se desdobla en un pensamiento que emprende el vuelo hasta la amada en las ligeras alas de la imaginación, un vuelo imaginario que no empecerá el llanto ritual del final del poema. Góngora, como veremos, igual que Fray Luis, hace gala asimismo de una personalísima interpretación de la imitación compuesta, atendiendo a fuentes sobre todo italianas. He aquí la transcripción del texto:

---

[62] *Introducción al Barroco, II*, (recopilación póstuma) Universidad de Granada, 1988, pag. 99.

[63] *Crítica y poesía*, Ediciones Júcar, Madrid, 1984, pag. 134.

¡Qué de invidiosos montes levantados,
de nieves impedidos,
me contienden tus dulces ojos bellos!
¡Qué de ríos del yelo tan atados.
del agua tan crecidos,
me defienden el ya volver a vellos!
¡Y que, burlando dellos,
el noble pensamiento
por verte viste plumas, pisa el viento!

Ni a las tinieblas de la noche obscura
ni a los yelos perdona,
y a la mayor dificultad engaña;
no hay guardas hoy de llave tan segura
que nieguen tu persona,
que no desmienta con discreta maña;
ni emprenderá hazaña
tu esposo, cuando lidie,
que no la registre él, y yo no invidie.

Allá vueles, lisonja de mis penas,
que con igual licencia
penetras el abismo, el cielo escalas;
y mientras yo te aguardo en las cadenas
desta rabiosa ausencia,
el viento agravien tus ligeras alas.
Ya veo que te calas
donde bordada tela
un lecho abriga y mil dulzuras cela.

Tarde batiste la invidiosa pluma,
que en sabrosa fatiga
vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
la blanca hija de la blanca espuma,
no sé si en brazos diga
de un fiero Marte o de un Adonis bello;
ya anudada a su cuello,
podrás verla dormida,
y a él casi trasladado a nueva vida.

Desnuda el brazo, el pecho descubierta,
entre templada nieve
evaporar contempla un fuego helado,
y al esposo, en figura casi muerta,
que el silencio le bebe
del sueño con sudor solicitado.
Dormid, que el Dios alado,
de vuestras almas dueño,
con el dedo en la boca os guarda el sueño.

Dormid, copia gentil de amantes nobles,
en los dichosos nudos
que a los lazos de amor os dio Himeneo;
mientras yo, desterrado, destos robles
y peñascos desnudos
la piedad con mis lágrimas granjeo.
Coronad el deseo
de gloria, en recordando;
sea el lecho de batalla campo blando.

Canción, di al pensamiento
que corra la cortina,
y vuelva al desdichado que camina.

Los solventes comentarios que la presente Canción ha suscitado por parte de críticos como Dámaso Alonso,[64] Juan Ferraté,[65] Giulia Poggi,[66] R.P. Calcraft[67] y José María

---

64 *En Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, 1980 (reimpresión), T. II, pags. 474-9. El comentario de Dámaso se introduce en la 5ª edición, de 1967.

65 *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pags. 308-334.

66 "*Exclusus amator* e *poeta ausente*: alcune note ad una canzone gongorina", en *Linguistica e Letteratura*, VIII (1983), pags. 189-222.

67 "The lover as Icarus: Góngora's 'Qué de invidiosos montes levantados'", en *What's past is prologue. A collection of essays in honour of L. J. Woodward*, Edimburgo, 1984, pags. 10-16 y 152-3.

Micó,[68] me eximen de entrar a fondo en ciertos aspectos del texto gongorino, que ha sido analizado desde diversos ángulos, aunque no desde la perspectiva que aquí nos interesa: la del empleo y funcionamiento de la imaginación amorosa, que resulta esencial, a mi juicio, en la Canción del poeta cordobés. Sin descuidar otros aspectos inevitables a la hora de valorar en su integridad este poema, ése será, pues, el motivo que privilegiaremos a la hora de hacer nuestro comentario.

Góngora adopta aquí el esquema formal de la canción petrarquista, y en principio se acoge al modelo -panegírico, heroico y celebrativo- de la canción herreriana, que remite a la tradición de la oda pindárica (no de la horaciana-luisiana, más abocada a la meditación reflexiva e intimista). Sin embargo, la adscripción genérica del texto gongorino no ha sido acordada unánimemente por la crítica. Dámaso Alonso (*op. cit.*, pag. 476 y ss.) lo consideraba un epitalamio, pero Ferraté (*op. cit.*, pag. 333) ha rechazado esta definición, resaltando el lirismo y privacidad de la composición, que a su juicio desvirtúan definitivamente su calificación como himeneo (aunque Góngora juegue en parte dentro de esa convención). Micó ha abundado en los argumentos de Ferraté y ha concluido que, en definitiva, la canción gongorina "ilustra como pocas una voluntad irrenunciable de no plegarse a las limitaciones de un modelo o a las obligaciones de un género" (*op. cit.*, pag. 99). Este juicio me parece inobjetable, sobre todo si comparamos la canción gongorina con las expresiones más canónicas del género epitalámico.[69] Es verdad que Góngora recogió, según

---

68 *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Sirmio, Barcelona, 1990, pags. 59-102.

69 Compárese, por ejemplo, con la muestra probablemente más conocida del género en Europa: el *Epithalamion* escrito por Edmund Spenser, con ocasión de su propia boda, cinco años antes que el poema de Góngora. El seguimiento de la jornada nupcial desde el amanecer hasta la noche, la abundante retórica celebratoria con que se recrea la preparación del evento, los deseos de riqueza, paz y progenie para los desposados, etc., nada de esto encontramos en la Canción gongorina (y en cambio sí que es detectable en un himeneo tan atrevido y personal como el que escribe John Donne por esos mismos años: su *Epithalamion Made at Lincoln's Inn*). Y

todos los indicios, una parte de su inspiración del sensual epitalamio con el que Tasso celebró, en 1578, las bodas de Alfonso d'Este con su esposa Marfisa[70] -una composición que es, para Dámaso Alonso, el "modelo indudable" de la Canción gongorina-, pero lo cierto es que el texto del italiano no presupone en absoluto el audaz juego imaginario que define por entero el poema de Góngora. Un poema, por añadidura, también nacido, verosímilmente, en un contexto puramente imaginario, pues no hay ningún dato fehaciente que nos haga pensar que la canción celebre el evento de un enlace histórico real.[71] En último término, el carácter "extraño" y "sorprendente" que se ha atribuido a este poema[72] radica, más que en cualquier otra circunstancia, en

es que la problemática consideración de la Canción gongorina como epitalamio no depende de la audacia, del intimismo o de la ironía (hubo muchos himeneos irónicos y humorísticos durante el período del Renacimiento y Barroco europeos) sino de que el motivo fundamental no es la celebración de los desposados, sino precisamente la desatada imaginación del tercero excluido y enamorado.

70 Se trata de la Canción que comienza "Già il notturno sereno", donde Tasso, en efecto, describe sin recato ni preámbulos los placeres de los desposados en la noche de bodas.

71 La crítica biográfica, desde los orígenes, sí mantenía ese criterio. El primer comentarista, Salcedo Coronel, afirmaba que Góngora escribió este poema "hallándose ausente de alguna dama casada a quien servía" y Manuel Artigas, a comienzos de este siglo, opinaba lo mismo. A Dámaso Alonso -debido a su consideración de la Canción gongorina como epitalamio- no le quedaba otro remedio que defender esa posibilidad. La crítica reciente, no obstante, la ha puesto en duda. José María Micó, por ejemplo, recuerda en este sentido que los márgenes del manuscrito Chacón no dicen nada al respecto -y suelen decirlo cuando el poema tiene algún referente real- y expone su opinión (que suscribo plenamente) declarando "que no siento la necesidad de imaginarme a esa pareja feliz; que ni el novio ni la novia me saltan a la vista; que no estoy seguro de que nosotros, como lectores, o Góngora, como autor, necesitemos para nada un matrimonio real en el último año del siglo XVI; que la boda, si la hubiere, no sería el móvil único ni la finalidad del poema; que cualquier referente posible, real o literario, lejos de imponerse sobre la composición, se quedó en fragancia" (*op. cit.*, pag. 100).

72 Dámaso Alonso hablaba de "lo extraño de esta canción" (*op. cit.*, pag. 478), Ferraté exclamaba "¡qué extraño poema!" (*op. cit.*, pag. 312), Micó lo ha calificado de "sorprendente" (*op. cit.*, pag. 62) y M.J. Woods lo definía con el paradigmático y esperable "shocking" de su lengua

su indefinición genérica.[73] Pero el texto no resulta tan extraño -aunque siga siendo excepcional por su calidad poética y su refinada ambigüedad- si lo inscribimos en la tradición temática de la imaginación amorosa que venimos comentando. Ese es el motivo esencial del poema, como trataremos de ver a continuación.

Para la primera estancia de la Canción, la crítica, desde Salcedo Coronel, ha identificado una fuente precisa: la estrofa tercera de la Canción de Petrarca que comienza "Sì è debile il filo a cui s'attene", donde el poeta se lamenta de la distancia física, casi geológica, que le separa de los "begli occhi" de la amada: "Quante montagne et acque, / quanto mar, quanti fiumi / m'ascondon que' duo lumi...". Pero lo que Góngora lleva a cabo en su poema es justamente lo que Petrarca declara no poder hacer en el suyo; es decir, cubrir la distancia que le aleja de la mujer con las alas deseosas de la imaginación ("cotanto esser diviso / col disio non possendo mover l'ali", vs. 29-30). En este sentido, la opción de Góngora se aproxima más al madrigal XVI de Torquato Tasso, ya citado por Giulia Poggi como fuente añadida de Góngora, donde el viaje imaginario del pensamiento supera todos los obstáculos físicos: "...ma' mio pensier fallace/ passa monti e campagne e mare e fiumi: / e m'avvicina e sface / al dolce foco de' bei vostri lumi...". Y Salcedo Coronel añadió a la sazón otra posible fuente del mismo estilo que pertenece a un soneto de Francesco Coccio: "Veloce mio pensier vago e passente, / che gran spatio di ciel, d'acqua e di terra / trascorsi in un momento...". El vuelo amoroso "con l'ali de' pensieri" (Petrarca, soneto 362) fue, en efecto, un tema frecuentísimo en la poesía

---

inglesa (*Gracián meets Góngora*, Aris & Phillips Ltd., Warminster, 1995, pag. 86).

73 Una manera poco comprometida de afrontar esta indefinición sería incluir la Canción gongorina en el marco genérico de la elegía amorosa. Unas reflexiones sobre este terreno pueden encontrarse en el artículo de Begoña López Bueno, "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", incluido en el volumen conjunto, dirigido por la citada autora, *La elegía*, Universidad de Sevilla, 1996, pags. 133-166.

italiana del XVI,[74] y el imaginativo Góngora lo utilizó a conciencia antes y después de su Canción de 1600, tanto en su poesía de tradición popular como en sus grandes poemas de madurez.[75] Pero el futuro autor de las *Soledades* manejará este tópico con atrevimiento en la Canción que comentamos, y hará lo que Shakespeare, por las mismas fechas, lamentaba no poder hacer en sus sonetos 44 y 113: franquear mentalmente la distancia hasta el lugar del objeto amado y llevar los ojos con el pensamiento para contemplarlo. A Shakespeare en esos poemas le aniquilaba la idea de no ser pensamiento ("Thought kills me that I am not thought") y el hecho de que sus amantes ojos le fueran inservibles en la distancia. Si para el poeta inglés el ojo inútil se ha refugiado en la mente ("Since I left you, mine eye is in my mind"), Góngora va a convertir a la mente voladora en el propio ojo. Con ello consigue asimismo lo que otro poeta inglés contemporáneo, Michael Drayton, pedía, también sin lograrlo, en un soneto de 1594, dedicado a la Imaginación: "That Eyes could thinke or that my Heart could see". Más en la línea de otro soneto publicado el mismo año por Edmund Spenser, donde "pure affections" y "modest thoughts" van a visitar a la amada en su "chast bowre of rest / accompanyde with angelick delights" (*Amoretti*, LXXXIV), el "noble pensamiento" del amante gongorino verá y sentirá al mismo tiempo el objeto distante de su pasión amorosa.

Además, pues, del rosario de tópicos e ideas comunes de la tradición petrarquista que incorpora Góngora a su Canción (la distancia física y la "rabiosa ausencia" que le separa de la amada, el destierro amoroso del poeta por "estos robles y peñascos desnudos",[76] la "piedad"

---

74 Véase sobre esto algunos ejemplos y reflexiones en José María Micó (*op. cit.*, pags. 68-76).

75 Recuérdese la letrilla amorosa de 1592, cuyo estribillo es: "Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que te envío / que eres mío", o los versos 137 y ss. de la Segunda Parte de las *Soledades*: "Audaz mi pensamiento / el cénit escaló, plumas vestido, / cuyo vuelo atrevido..., etc."

76 Giulia Poggi (*op. cit.*, pags. 195 y ss.) ha considerado más bien que Góngora alude en algunos momentos de su Canción al tópico del *exclusus amator*, proveniente de la poesía grecolatina (Callimaco, Teócrito,

granjeada con "mis lágrimas", etc), el texto gongorino debería sobre todo ser leído en la órbita de esos motivos habituales que el manierismo europeo desarrollaba sobre el Imaginario amoroso a finales del siglo XVI. En este ámbito -en el que sigue, por cierto, la estela misma del soneto de Fray Luis- su Canción es un soberbio *tour de force* sobre la fuerza de la imaginación, no sólo porque afina y extrema los motivos comunes con que jugaban los poetas del momento, sino porque los introduce, ficcionalmente, en un morboso y delicado contexto temático que era, a su vez, otro tópico dentro de la poesía petrarquista y cortés: me refiero a la equívoca situación del poeta enamorado que canta a una dama casada con otro (situación familiar en la poesía española, cultivada por autores tan señalados como Garcilaso de la Vega y llevada a su límite por Fernando de Herrera, con su amor proclamado literariamente a la condesa de Gelves[77]). De esta extremada hibridación de motivos surge el atrevido eje temático del poema: la imaginación voladora del enamorado se introduce en la alcoba nupcial de la amada, donde ésta yace en amor con su esposo.

Aunque el poema asombra por su audacia, es su expresión, en realidad, lo que nos admira. El arranque mismo es extraordinario. En la mejor tradición de la literatura clásica española, con esa lograda y fructífera alianza entre lo culto y lo popular, Góngora estructura su primera estrofa -llena ya de cultismos semánticos ("impedidos",

---

Plauto, Horacio, Propercio, Tibulo...), que recogía los lamentos del enamorado, a los rigores de la intemperie, ante la puerta de su dama. Pero ese tópico, desde luego, vale tanto como cualquier otro de los incluidos en su poema y no tiene un especial valor formal o significativo en el designio último del mismo. Sería, en todo caso, una más de las reminiscencias literarias que el poeta cordobés incluye en su Canción.

77 Así lo afirmaba Pacheco en el *Libro de los retratos*: "Los [versos] amorosos en alabanza de Luz, aunque de su modestia y recato no se pudo saber, es cierto que los dedicó a doña Leonor de Milán, Condesa de Gelves, nobilíssima i principal señora (...) La cual, con aprovación del Conde, su marido, acetó ser celebrada de tan grande ingenio". Es muy curioso en este sentido el soneto que comienza "Señor, si este dolor del mal que siento", enderezado al Conde de Gelves, en el que lamenta que la pasión por su esposa le impida escribir sobre el valor y los hechos insignes del propio Conde al que se dirige.

"contienden", "defienden"), refinados juegos fonéticos[78], sutilezas conceptuales[79] y metáforas típicas del culteranismo (esas imágenes, por poner un ejemplo, del verso 9, paradigmáticamente gongorinas)- en torno a tres exclamaciones de inequívoca raigambre idiomática popular: "¡Qué de...!, ¡Qué de...! ¡Y que...!" Las dos primeras son cuantificadores coloquiales y la tercera es una admiración ponderativa del mismo estilo (con el sentido aproximado de: ¡y mira por dónde mi pensamiento, a pesar de las trabas, llega hasta ti!).[80] Sólo con este procedimiento expresivo, que milagrosamente no chirría ni desdice el significado dramático de la escena, sino que le agrega un *plus* de autenticidad, Góngora castellaniza y aproxima a sus lectores naturales la situación codificada por una alta y abstracta tradición poética.

Y, no obstante, la inspiración de Góngora no se detiene ni relaja en absoluto y alcanza casi el tono de esas fastuosas imágenes cósmicas con que a veces nos encontramos en los llamados poetas metafísicos ingleses (un John Donne, un Andrew Marvell...[81]). Pero la relación con ese cosmos, con esa soberbia naturaleza que le oculta y aleja de la amada tiene -como casi todo en la poesía española- un carácter personal, y así, en el primer verso, esos montes

---

78 Ese estupendo verso inicial con su repetición de fonemas dentales y el juego 'in', 'on' 'an' de sus unidades léxicas (*in*-vidiosos m-*on*-tes lev-*an*-tados)' o el no menos magnífico verso 9, con su cuidadosísimas aliteraciones de 'v','t ', 's 'y 'p'.

79 No tanto la personificación esperable de "invidiosos" aplicado a los montes, como, por ejemplo, la acertadísima consideración de los ríos como "atados"por el hielo.

80 Sigo el texto por la edición clásica de Millé (Aguilar, Madrid, 1943), donde figura "Y que" sin acento. Ignoro por qué motivo Dámaso Alonso (y tras él, Juan Ferraté y José María Micó) altera el texto y acentúa "y qué", explicando en nota que debe interpretarse en el sentido de "y cómo" (*Op. cit*, pag. 479).

81 Recuérdense, por ejemplo, el tono y las imágenes del espléndido poema *To his Coy Mistress* de Andrew Marvell, quien, por cierto, viajó a España en su juventud, conocía algo el idioma castellano y probablemente había leído a Góngora. Sobre esta posible relación, véase el artículo de J. M. Cohen "Góngora y los Poetas Metafísicos", en *Nuestras Edades de Oro*, British Broadcasting Corporation, London, 1965, pags. 59 y ss.

levantados, repletos de nieve, se califican de "invidiosos". No es la única vez que el poeta cordobés imagina una relación competitiva -y gratuita, todo hay que decirlo- con los elementos de la naturaleza (recuérdese el soneto "Mientras por competir con tu cabello") y desde luego no es tampoco la única vez que la envidia, como noción y calificativo, aflora en sus poemas. También, curiosamente, la mencionaba Fray Luis -esa "envidia y mentira" que le tuvieron encerrado- y alguna vez utiliza el concepto de manera similar a como lo hace Góngora en su Canción: recuérdese esa "nube envidiosa" que hurta a Cristo ante los ojos de los humanos en su Oda *A la Ascensión*. Pero en el texto de Góngora este primer calificativo de "invidiosos" aplicado a los montes es por demás revelador y resulta en el fondo una proyección de la envidia confesada por el excluido enamorado en los versos 18 y 28 de su poema. Giulia Poggi ha analizado detenidamente la extraordinaria funcionalidad en la Canción gongorina (a nivel fonético, retórico y semántico)[82] del lexema "invidiosos", al que considera, mucho más que un epíteto rutinario, "il nucleo stesso della canzone: la sua parola-chiave che cela un messagio da decifrare" (pag. 210). Restituyendo el concepto al étimo latino originario, Poggi subraya la oposición *video-invideo* y, en consecuencia, la polisemia del adjetivo usado por Góngora en su doble alusión a la "invidia" y a la "invidencia". Los montes "invidiosos" que le impiden *ver* físicamente a la amada serán burlados, no obstante, con los *ojos* de su "invidiosa" imaginación.

Pero esa envidia, asumida por el amante como una actitud natural teniendo en cuenta la situación planteada, no le va a impedir a Góngora calificar a su atrevida imaginación como un "noble pensamiento" (v. 8). Esta expresión resulta, a mi juicio, fundamental para entender cabalmente la tesitura de que parte el poeta al enfrentarse en su poema con la imaginación amorosa. El cambio de postura, en este

---

82 Poggi (*op. cit.*, pags. 206 y ss.) señala la expansión fónica en las dos primeras estancias de la Canción de los fonemas que integran la voz "invidiosos" y las correlaciones retóricas y semánticas que se establecen en torno a los conceptos *video/invideo* a lo largo de todo el poema.

sentido, con respecto al soneto de Fray Luis es indudable. De la imaginación entendida como "error" y "desatino" hemos pasado a la dignificación máxima de esa potencia.[83] Góngora, con ese fin, no sólo elige el adjetivo "noble" para aplicar a la imaginación, sino que nombra a esta facultad con el término rehabilitador de "pensamiento", en la acepción permitida por la época, consignada por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*: "*Pensar*. Es imaginar o rebolver alguna cosa en su memoria". El osado vuelo de ese pensamiento ya no es concebido como el vuelo descarriado y peligroso de "las aves ligeras" de la imaginación, que San Juan de la Cruz conjuraba en su *Cántico espiritual*[84] y al que Fray Luis, en última instancia, se adhería en su poema.

Podríamos incluso sospechar que Góngora, de algún modo, relaciona al espíritu con su imaginativo pensamiento. De hecho, las posibles fuentes que a Góngora le inspiran a la hora de escribir su poema facilitan esa lectura sin dificultad. Petrarca, en el último verso de la Canción ya aludida ("Sì è debile il filo a cui s'attene"), espera franquear la distancia que le separa de la amada, ya sea espiritual o físicamente: "o spirito ignudo od uom di carne e d'ossa". Este verso, como se sabe, se lo apropió Garcilaso en dos ocasiones (soneto IV, v. 14 y Egloga II, v. 882). Los sonetos III y IV, precisamente, parecen inspirados en buena parte por la Canción de Petrarca: en el primero, el poeta amante, con "la mar en medio y tierras" que le alejan de su amada, piensa "remedios en mi fantasía". En el segundo, los tercetos reviven la situación de distancia y el poeta se dispone a "romper un monte que otro no rompiera / de mil inconvenientes muy espeso" con tal de juntarse con el sujeto amado. Y afirma, acto seguido, en los famosos versos: "muerte, prisión no pueden, ni embarazos, / quitarme de ir a

83 No soy capaz de ver en absoluto el significado "merely ironic" que R.P. Calcraft *(op. cit.*, pag. 13) atribuye a ese sintagma ("noble pensamiento") en el poema de Góngora.

84 Véase el comentario de San Juan de la Cruz a la estrofa 20 de su *Cántico*. (*Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, B.A.C., Madrid, 1950, pag. 1065).

veros como quiera, / desnudo 'spíritu o hombre en carne y hueso". Existe, en efecto, la tendencia a leer en cruda antítesis este último verso, con el significado tajante de 'muerto' o 'vivo'. Creo, sin embargo, que "desnudo espíritu" admite una lectura (tanto en Petrarca como en Garcilaso) en que el sintagma se identifique con la imaginación: el amante está dispuesto a llegar hasta la dama, ya sea, en la ausencia, mediante sus pensamientos y fantasías amorosos, ya sea con la propia presencia física. Fernando de Herrera en su Estança I nos anima a mantener dicha interpretación. En este poema el amante se arrebata imaginando "en alta fantasía" a la dama ausente, "i en el dulce bien perdido / d'esta memoria, en puro amor formado / (...) i allí todo suspendido / el espíritu vos halla, i tanto veo, / cuanto pide i espera mi deseo" (vs. 28-32). Acaso Góngora en su Canción, como el Herrera de este poema, vio que "el espíritu" era compatible con la fantasía amorosa (y que era incluso sinónimo de ésta en algunos contextos). En cualquier caso, su mención del "noble pensamiento" para aludir a la imaginación estaría en la línea de esos poemas de Petrarca y Garcilaso, fuentes parciales del suyo, donde la imaginación amorosa era aludida, siquiera formal y lingüísticamente, de una manera enaltecedora. Aunque, sin salir tampoco de la tradición, ese "noble pensamiento" podía, de hecho, estar errado. En el cap. XXXVIII de la *Vita nuova* de Dante éste transcribe y comenta un soneto que comienza aludiendo a un "gentil pensero" que le representa a una hermosa dama, una vez ya muerta Beatriz. Dante aclara que califica de noble ("gentil") a ese pensamiento desleal para con su amor auténtico, "porque se refería a una noble dama, pues por lo demás era harto vil". Góngora podría, tal vez, argumentar lo mismo del "noble pensamiento" de su poema, a pesar de su indiscreción y morbosidad (pues también se refería a esa "copia gentil de amantes nobles", según reza el verso 46).

Sea lo que fuere, ese "noble pensamiento" se erige en el auténtico protagonista de la Canción y a él interpela el enamorado a lo largo de, prácticamente, todo el poema. Será esa rauda y eficaz imaginación -que el amante califica de "lisonja de mis penas" (v. 19), es decir, recurso sublimato-

rio de su desdichada situación- la que, en las estancias 2 y 3, supere en su vuelo cualquier dificultad geográfica, atmosférica y climática, y cualquier traba física de prevención humana, hasta colarse como un misil teledirigido en la alcoba de los esposos. Es de destacar que, al igual que veíamos en el soneto de Fray Luis, la Canción de Góngora mantiene una potente expresividad deíctica (y lo que dijimos entonces sobre el posible influjo contextual de la meditación religiosa ignaciana vale también para este lugar); una deíxis que sugiere en el lector la inmediatez del viaje imaginario y la simultaneidad de los dos espacios en que se desarrollan las acciones: el agreste del amante desterrado y el cálido lugar de las caricias que visita su imaginación. Así, en efecto, el vuelo del pensamiento y los placeres de que es testigo tienen lugar "*mientras yo* te aguardo en las cadenas / desta rabiosa ausencia" (v. 22-23) y "*mientras yo*, desterrado, (...)/ la piedad con mis lágrimas granjeo" (v. 49 y ss.). Si ello sirve para aumentar, con el contraste, la dramaticidad del poema, otros recursos deícticos valen para expresar en las acciones la sensación de inmediatez espacial ("*allá* vueles...", v. 19; "*destos* robles", v. 49) o de estricta contemporaneidad temporal ("*ya veo* que te calas", v. 25). Y es justamente en este verso y con esa deíxis -que Góngora sitúa hacia la mitad de su Canción- donde el viaje imaginario llega a su destino y la osadía planta sus reales en el poema:

Ya veo que te calas
donde bordada tela
un lecho abriga y mil dulzuras cela.

El verbo *calar* -que tenía ya una ilustre aparición poética en el verso 84 de la tercera Egloga garcilasiana- mantenía en ciertos contextos un sentido agresivo, pues se empleaba en el ámbito militar (significando inclinar hacia adelante las picas y lanzas en disposición de herir) y en el de la cetrería (el descenso de las aves sobre alguna cosa para hacer presa en ella). Como recuerda J.M. Micó, Góngora lo emplea más de una vez en este último sentido,[85] que

85 Micó (*op. cit.*, pags. 82-3) cita los versos 989-990 de la primera de

ciertamente se aviene con pertinencia absoluta al vuelo de la imaginación en nuestro poema. Ahora bien, *calarse*, como es obvio, significa asimismo 'introducirse', y también esta acepción es totalmente oportuna, pues el "pensamiento" se cala bajo las sábanas de los amantes. Esta imagen abría en los lectores avisados de la época toda una serie de peligrosas y emocionantes expectativas. Por un lado, insinuaba tal vez a la serpiente, símbolo, desde el episodio del *Génesis*, de la tentadora imaginación.[86] Por otro lado, se anunciaban unas consabidas posibilidades sexuales de las que la poesía erótica y festiva del Renacimiento había dado buena cuenta, a menudo bajo la minúscula especie de la pulga. Imitando al veneciano Ludovico Dolce, Gutierre de Cetina configura su Epístola XI[87] como un homenaje a este insecto, por su capacidad para para visitar, sin ser advertida, ciertos lugares secretos de la amada que el poeta anhela contemplar. Él mismo, según nos confiesa, quisiera ser pulga: "¡Cuán libremente, qué a placer vería / todas aquellas partes que, pensando, / me enderezan allá la fantasía!" (vs. 121-123). Góngora, por un momento, parece franquearles a sus lectores las puertas de esta (o similar) rijosidad, pero no olvidemos que su imaginación es un "noble pensamiento". Con el fin de preservar esa nobleza, la siguiente estancia se abre con un quiebro sorprendente:

---

las *Soledades*: "cual suele de lo alto / calarse turba de invidiosas aves" (¡de nuevo la envidia!). También transcribe otras comparecencias donde Góngora lo emplea en el contexto amoroso y erótico de las palomas: "A un verde arrayán florido / se calaron dos palomas, / blancas señas de que el aire / la madre de Amor corona" (romance núm. 56 de la edición de Millé); y en el *Polifemo*, XL: "...al mirto más lozano, / una y otra lasciva, si ligera, / paloma se caló". Como puede verse, cualquiera de estas citas se compadece bien con la presencia del verbo 'calar' en la Canción que nos ocupa: lo envidioso, lo amoroso y lo lascivo son, en efecto, características de la imaginación que protagoniza el poema.

86 Esa es, por ejemplo, la base del ensayo de Mario Praz, *El pacto con la serpiente* (F.C.E., México, 1988) donde se analiza el valor simbólico del reptil como peligrosa Imaginación, desde el mito de Eva.

87 Algunas veces se ha atribuido a Diego Hurtado de Mendoza.

Tarde batiste la invidiosa pluma,
que en sabrosa fatiga
vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
la blanca hija de la blanca espuma...

En efecto, Góngora idea, como estratagema, una *retentio*, una deficiencia en forma de retraso al vuelo certero e imparable de su imaginación, que llega tarde, no al teatro de las operaciones, pero sí a la *performance* erótica de los desposados. M. J. Woods[88] califica este paso como la "sharpest irony" del poema, consignada en la queja del poeta ("the poet's complaint") ante la demora de una imaginación que Góngora, en su absoluta libertad creadora, podía haber hecho llegar a tiempo. Sin negar el evidente cariz irónico del recurso gongorino, creo, no obstante, que hay algo más. En primer lugar, si leemos bien el texto, el poeta no se 'queja' del retraso con que llega su imaginación. Simplemente la constata. Es más, la procura de intento para guardar el decoro y la sutileza que deben presidir su "noble pensamiento". Por otro lado, eso le da la ocasión de profundizar en ese desdoblamiento que ya comparecía en el verso 18. Aquí la imaginación se aprestaba a *registrar* visualmente las proezas amatorias del esposo y el enamorado se disponía a *envidiarlas*. Ahora, en cambio, y en cierta manera, se invierten las tornas. La dilogía de ese verso 28 ("pluma"[89] se refiere tanto al alado pensamiento como a la péñola del amante escritor, que en su plena autonomía creadora ha proyectado, de hecho, ese retraso) indica que ambos ostentan ahora su condición "envidiosa", y que será el enamorado quien fabule, sin el concurso de su fallida imaginación, la escena sexual que ésta no ha podido contemplar: la "sabrosa fatiga" de la mujer, como una Venus rediviva, con la voz desfallecida y el cabello suelto, en

88 *Gracián meets Góngora*, ed. cit., pag. 87.

89 También se produce una dilogía en las connotaciones que despliega "plumas" en el verso 9. Aquí no sólo se hace referencia de nuevo a la imaginación alada, sino que asimismo se alude, con la expresión "viste plumas" al elegante atavío del "noble pensamiento" del verso anterior.

los brazos del hermoso y aguerrido cónyuge. Hay algo en la textura de este juego imaginario que nos recuerda la creación del *Quijote* (cuyo autor, a la sazón, presumiblemente ya estaría elaborando) y que resalta, sobre todas las cosas, el notable orgullo y la libérrima y juguetona disposición con que los escritores del momento trabajaban el terreno de la fantasía.

Góngora de esta manera ha hecho valer, al mismo tiempo, su control estético, como creador, sobre el proceso narrativo de su texto y su dominio ético, como enamorado, sobre el posible desafuero de su imaginación. Pero ello no le resta en absoluto sensualidad al poema. Desde este punto de vista, la voluptuosidad de las escenas recreadas por Góngora no ceden a las de Tasso, cuyo epitalamio -aludido más arriba- parece tener presente en la segunda mitad de su Canción. No es la única vez que Góngora, de hecho, vencía al italiano en el propio terreno de la sensualidad (basta, por ejemplo, comparar el conocido soneto del cordobés "La dulce boca que a gustar convida" con el de Tasso que le sirvió de modelo: "Quel labro que le rose han colorito"). En el poema que nos ocupa, las voluptuosas escenas de los esposos están más concentradas que las de Tasso y, en mi opinión, mejor y más sugerentemente descritas. Esto ocurre incluso cuando el poeta español se apropia literalmente del italiano: lo que en éste, por ejemplo, es la "lusinghiera fatica" (V. 109) de los amantes en Góngora se torna "sabrosa fatiga" (v. 29), modificando un adjetivo convencionalmente literario ('lisonjera') por otro castizo y de más enjundia.

No cabe duda de que el erotismo que encontramos en Tasso (y no sólo en su citado epitalamio) está presente en estos pasajes de la Canción gongorina, sobre todo en lo que se refiere a sus matices *voyeurísticos*.[90] Pero ese erotismo,

---

90 Véase, por ejemplo, este pasaje de la *Gerusalemme liberata* en el que Tasso describe con la salacidad de un *voyeur* los encantos corporales ocultos de Armida: "Mostra il bel petto le sue nevi ignudi / onde il foco d'Amor si nutre e desta./ Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta: / invida, ma s'a gli occhi il varco chiude, / l'amoroso pensier già non arresta, / chè non ben pago di bellezza esterna / ne gli occhi occulti secreti anco s'interna" (IV, 31). Tasso aquí recurre a la

refinado y manierista, se da también en poetas españoles, contemporáneos de Tasso, como el italianizado Francisco de Aldana o San Juan de la Cruz. Esa postura de que es testigo el pensamiento en el poema de Góngora, con la mujer dormida y anudada al cuello de su amante (vs. 34-36), nos recuerda inmediatamente, no sólo a Tasso ("e su l'amato fianco/ appoggi il capo stanco", vs. 113-114) sino a algunos conocidos pasajes de los citados poetas españoles.[91] Y Francisco de Aldana, precisamente, en su sensualísimo poema sobre "Medoro y Angélica", no es inverosímil que pudiera haber inspirado muchos elementos de la estancia quinta en la Canción de Góngora: la ceñida postura de los durmientes enamorados ("juntos están con lazo estrecho y fuerte / el aire cada cual dellos bebiendo / boca con boca al otro...", vs. 20-22) ofrece una imagen similar en Góngora, potenciada fonéticamente por la aliteración: la de ese esposo, "en figura casi muerta, / que el silencio le bebe / del sueño con sudor solicitado"; el Amor que deambula entre los amantes "pasito y quedo" en el poema de Aldana (v. 33) se corresponde en Góngora con ese Cupido que les guarda el sueño "con el dedo en la boca", y la desnudez integral de Angélica que el Amor descubre morosamente al levantar la sábana es, en el fondo, la que "contempla" el pensamiento en la Canción del cordobés (aunque éste la describe, no con menos sensualidad de *voyeur*, pero sí con más recato[92]).

---

imaginación para ver algo más de lo que los ojos le permiten contemplar: el pecho desnudo de la mujer. Góngora no le hace dar este paso a los ojos de su imaginación, pero el erotismo de su Canción está en una línea similar.

91 En San Juan de la Cruz: "... y a su sabor reposa, / el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado" (*Cántico espiritual*, estr. 22); también algunos momentos de la *Noche oscura*. En Francisco de Aldana: "Con el siniestro brazo un nudo hecho / por el cuello a su sol tiene Medoro;/ ciñe la otra el blanco y tierno pecho..." (*Medoro y Angélica*, vs. 25-27).

92 Góngora, por supuesto, no había vivido en la libre y sensual Florencia como Aldana. He aquí la estrofa del poeta español nacido en Italia:"La sábana después quïetamente / levanta al parecer no bien siguro, / y como espejo el cuerpo ve luciente, / el muslo cual aborio limpio y puro; / contempla de los pies hasta la frente / las caderas de mármol liso y duro, / las partes donde amor el cetro tiene, / y allí con ojos muertos se detiene"

Aborda aquí Góngora, por otro lado, un motivo universal de estímulo erótico -el de la mujer dormida-, muy conocido en la literatura del la época[93] (recuérdese, por citar un ejemplo, la escena de Albanio y Camila en los versos 775 y ss. de la Égloga II garcilasiana) y que el propio Góngora trataría más tarde en las estrofas 23-28 de su *Polifemo*, donde recrea la contemplación de la dormida ninfa Galatea por el joven Acis.

El refinado y erótico ambiente italiano -físicamente vivido por Aldana y estéticamente absorbido con voracidad por el Góngora de esos años- está presente, desde luego, en estos poemas. Pero Góngora no sólo se inspira en modelos literarios. Es posible que el verso en el que imagina la postura de la mujer, bajo la forma del peculiar acusativo griego, "desnuda el brazo, el pecho descubierta", pudiera provenir, como sugiere Micó[94], de un verso de Tasso en la *Gerusalemme liberata* (XVIII, 27): "nude le braccia, e l'abito succinte". Pero esa imagen -y aquel clima- podía también provenir de otros medios artísticos: la pintura, por ejemplo, a la que Góngora era tan aficionado. Me refiero a la pintura renacentista italiana, en especial a la que recreaba escenas mitológicas (muchas de las cuales el poeta cordobés podía haber visto en las nutridas pinacotecas reales). La imagen de la dormida y laxa desnudez femenina en la Canción de Góngora es la exacta traducción literaria del gesto visual que reproducen algunas telas famosísismas de Correggio (*Júpiter y Antíope*), Giorgione (la *Venus dormida* de Dresde) o Tiziano (la figura de Ariadna en su *Bacanal* del Museo del Prado), y que también fue remedada por pintores españoles (como la *Dánae* de Gaspar Becerra). En

(vs. 49-56).

93 Tirso de Molina, tanto en su teatro como en su narrativa, se destacó en el empleo de este motivo, tal como señaló Pilar Palomo : "El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)", en *Edad de Oro*, IX, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pags. 221-230.

94 *Op. cit.*, pag. 87. Micó recuerda que esta imagen reaparece dos años después en el romance de Góngora que comienza "En un pastoral albergue", donde se describen los amores de Angélica y Medoro: "Desnuda el pecho anda ella, / vuela el cabello sin orden..."

último término, estas referencias iconográficas explican mejor que el verso de Tasso la singularidad de ese único brazo desnudo al que alude Góngora (porque es un solo brazo, doblado tras la cabeza, lo que destaca en los modelos pictóricos referidos). De igual modo, la presencia del alado Cupidillo en la Canción de Góngora se explica tanto o más que por su habitual comparecencia en la poesía epitalámica, por referentes plásticos. Aparece, por ejemplo, en los mencionados cuadros de Becerra, Correggio y en la versión original del de Giorggione. Y el gesto de imponer silencio con el dedo en la boca era también un tópico visual, aunque proveniente a menudo del arte moral o religioso de la época, donde el angelillo reclama un silencio, reverente o admonitorio, ante la escena representada. Lo que conviene subrayar, en fin, con todas estas observaciones es la importancia de la pintura -y la iconografía en general- en la imaginación de la época, especialmente en el terreno de la fantasía erótica, y cómo Góngora, en concreto, la tuvo muy en cuenta a la hora de diseñar las escenas más sensuales de su poema.

Pero prosigamos con el desarrollo de la Canción. Tras describir las escenas contempladas por su pensamiento, el enamorado toma la voz para desear por dos veces el mejor de los sueños a esa "copia gentil de amantes nobles" (reminiscencia de un verso de Tasso[95]) que reposan en los "dichosos nudos / que a los lazos de amor os dio Himeneo". Como recuerda Micó (pag. 90), la mención de los 'nudos de amor' es muy frecuente en la poesía epitalámica y el propio Góngora la volverá a utilizar en un contexto parecido al describir a los novios en las *Soledades* (I, vs. 761-3): "El lazo de ambos cuellos / entre un lascivo enjambre iba de amores / Himeneo añudando". Acto seguido, y como contraste patético a la felicidad de los esposos -un contraste subrayado eficazmente por la fonética

95 En el soneto dedicado a las bodas del príncipe de Mantua, que comienza "Tessano aurea catena amore e lite", Tasso se refiere a la "coppia bella e gentil d'alme gradite". Dámaso Alonso (*op. cit.*, pag. 478) no cita este verso, pero sí otro del propio autor de la *Gerusalemme*, también de un soneto epitalámico, que comienza "Coppia gentil, cui scelse a prova Amore". Góngora conserva en su verso el sentido italianizante de la voz "coppia" ('pareja', en castellano).

de los versos-, Góngora sugiere con imágenes físicas su árida situación de destierro sentimental: "mientras yo, desterrado, destos robles / y peñascos desnudos / la piedad con mis lágrimas granjeo". Este apunte subjetivo y desolado contribuye a resaltar todavía más la esforzada nobleza de su generoso deseo en los versos siguientes:

Coronad el deseo
de gloria, en recordando;
sea el lecho de batalla campo blando.

Culminan en estos versos todas los términos relacionados con el antiguo tópico de la *militia amoris*[96] que Góngora, suavemente, ha ido diseminando a lo largo del poema: "contienden" (v. 3), "guardas" (v. 13), "hazaña" (v. 16),"lidie" (v. 17), "fiero Marte" (v. 33), "desterrado" (v. 49). Se trata ahora de que los esposos, cuando despierten ("en recordando", según el sentido que el verbo 'recordar' mantenía a la sazón), lleguen al culmen de la "gloria" amorosa con nuevos y definitivos embates sexuales. La voluntad de Góngora por no rehuir en su poema ningún tópico se refleja a las claras en ese último verso, el cual es una imitación de otro de Tasso ("e dolce campo di battaglia il letto", *Gerusalemme*, XV, 64), que resulta, a su vez, el *contrafactum* erótico del que se incluye en un desolado soneto de Petrarca: "e duro campo di battaglia il letto" (*Canzoniere*, CCXXVI, v. 8).[97] En el contexto de su poema,

96 "Militiae species amor est" decía Ovidio (*Ars amatoria*, II, v. 233) y Propercio, por ejemplo, desarrolló la idea del combate amoroso con la amada en varios lugares de su obra (III, V, vs. 1-2; III, VIII, vs. 32-34...). El Renacimiento fue muy afecto a ese tópico. Pietro Bembo comienza uno de sus sonetos hablando de la "bello guerriera mia" que se armaba de ira y orgullo contra él, y Edmund Spenser se refería en el mismo sentido a su "cruel warriour" (*Amoretti*, XI). El lugar común de la milicia amorosa admitía muchas posibilidades, algunas tan modernamente provocadoras como la *amplificatio* del mismo que llevó a cabo John Donne en su poema *Love's War*, donde se estimula a hacer el amor y no la guerra (o a hacer sólo la guerra del amor).

97 Tasso, curiosamente, reproduce el verso de Petrarca en un soneto de sus *Rime Sacre*, que comienza: "Ah! duro campo è di battaglia il letto / a l'umana virtù..."

Góngora prefiere la versión sugerente de Tasso, referida a los esposos, en vez de aplicarla a su propia desdicha, según el patrón de la de Petrarca, que tuvo, no obstante, mucha fortuna en la poesía española del Siglo de Oro.[98] La predilección del sensual cordobés por la idea de Tasso quedó confirmada al reproducirla, unos años más tarde, en el último verso de la primera de sus *Soledades*, donde les desea a los rústicos novios "a batallas de amor campo de pluma". La renuncia de Góngora para su Canción al sentido que el verso tenía en Petrarca era lógica, por lo demás, para un consagrado amor entre esposos, tal como Boscán había demostrado en su Epístola a Don Diego de Mendoza, en la que canta las excelencias de su vida conyugal, y dice: "El campo que era de batalla, el lecho, / ya es lecho para mí de paz durable" (vs. 154-5). Lo conmovedor es que el enamorado de Góngora expresa el deseo de que el blando y duradero campo de batalla sea el del lecho conyugal del otro con su propia amada. Y a tono con la nobleza emocionante de ese gesto, Góngora cierra su Canción:

Canción, di al pensamiento
que corra la cortina,
y vuelva al desdichado que camina.

De acuerdo con el preceptivo *commiato* de la Canción, el poeta se dirige a ésta, y lo hace con el fin de que le transmita a su imaginación la orden de retirada. Pero esto puede decirse de muchas maneras. Góngora en sólo dos versos borda la idea. El acto de 'correr la cortina' es de una sugerencia y delicadeza extraordinarias. Se trata, en efecto,

---

98 Boscán, Garcilaso, Cetina, Quevedo... se hicieron eco del verso de Petrarca. Garcilaso y Quevedo lo tradujeron literalmente ("y duro campo de batalla el lecho') en sendos sonetos que tenían como referencia el del italiano ("Passer mai solitario in alcun tetto"), donde el verso en cuestión es la quintaesencia de la desolación amorosa en que se encuentra el amante, cuyo solitario lecho es cada noche el duro campo de batalla de sus pensamientos. Quevedo ("Más solitario pájaro ¿en cuál techo?") imitó, casi traduciendo, ese significado petrarquiano. Garcilaso, en cambio, lo tomó sólo como referencia en su soneto XVII, ampliando su sentido y creando un espléndido poema sobre la insatisfacción vital.

de la cortina que flanqueaba las camas de la época. Aparecía a veces en los epitalamios, concitando la envidia o la curiosidad de todos.[99] Su imaginación, que tanto ha visto y que tanto aún podría ver, debe correr esa cortina y abandonar a la pareja en el feliz secreto de la intimidad de su lecho. Pero esa "cortina" puede ser asimismo, como afirma Ferraté (*op. cit.*, pag. 317), "la cortina del escenario". La cortina se corre, el telón se baja, la función ha terminado. Góngora es consciente del espectacular movimiento dramático que ha desplegado el vuelo de su imaginación, y discreta y *teatralmente* le pide que vuelva -sin olvidar, eso sí, el último toque patético- al "desdichado que camina". Un "desdichado" que está en la antípoda emocional de aquellos que forman "los dichosos nudos" mencionados poco antes (v. 47). Un "desdichado que camina" por la vida, con el estigma -último tópico- del *peregrino de amor*, física y sentimentalmente desmantelado, que aparece en las *Soledades* y en alguno de sus sonetos más conocidos.

Guilia Poggi (*op. cit.*, pags. 115-117) ha destacado la "semántica negativa" que Góngora acumula sutilmente, repitiendo el prefijo "des" en la última estancia de su Canción: "DESterrado", "DEStos" (v. 49), "DESnudos" (v. 50), "DESeo" (v. 52), para finalizar con el "DES-dichado" del último verso. Poggi establece que es el morfema de la *ausencia*. Pero ¿lo es también del des-engaño? A mi juicio, el prefijo y sus connotaciones sólo se refieren a la des-posesión. En este sentido hay una gran diferencia entre la canción de Góngora y el soneto de Fray Luis, donde sí tenía lugar un ejemplar y paradigmático proceso de desengaño, desde la fantasía sublimadora hasta la cruda realidad. En el poema de Góngora, en cambio, la pérdida se evidencia y asume desde el principio. El viaje imaginario no pretende otra cosa, por así decirlo, que morbosamente certificarla, haciendo gala del "voyeuristic

99 Véase un ejemplo. En el Epitalamio a Lady Elizabeth y el Conde Palatino casados en el día de San Valentín, John Donne terminaba diciendo que los invitados a la boda apostarán sobre qué mano descorrerá primero las cortinas, la de ella o la de él ("whose hand it is / that opens first a curtaine, hers or his" (vs. 109-110).

flavour" característico de su autor, por emplear la expresión de M.J. Woods.[100] Nada hay aquí de consciencia moral o filosófica sobre el "error" y "desatino" del desafuero imaginario. Todo lo contrario; hay, desde el principio, un orgullo manifiesto sobre el vuelo de la imaginación, y la coerción que sobre ésta se lleva a cabo es fruto sólo de la delicadeza, no de la razón.

Por este motivo, no creo que sea aplicable al poema de Góngora -como afirma R.P. Calcraft- el mito moralizante de Ícaro, tópicamente utilizado en tanto emblema de la temeridad del amante. Es verdad que Góngora lo sugiere otras veces para reflejar, como en la Canción que comentamos, la audacia del pensamiento amoroso. Pero, incluso en las más conocidas de estas comparecencias, el atrevido poeta cordobés no cede al temor que el mito de Ícaro puede provocar en la imaginación amorosa, sino que, al revés, lo alude sólo para ensalzar su vuelo como gesta emulable. Así ocurre en los conocidos versos 137-143 de la Segunda de las *Soledades*, y asimismo en el soneto que comienza "No enfrene tu gallardo pensamiento" (que remeda otro de Luigi Tansillo: "Poi che spiegate ho l'ale al bel desio").[101] En este soneto Góngora estimula el "gallardo pensamiento" del amante para que toque "la encendida región del ardimiento" sin que le arredre que "el torpe mar del miedo helado / tus plumas moje". En la Canción que comentamos se produce la misma exaltación de la imaginación amorosa, pero la temida alusión a Ícaro ya ni siquiera es rastreable a lo largo del poema.

---

100 *Gracián meets Góngora*, ed. cit. pag. 86. Y en otro lugar del libro, Woods afirma que, en oposición a la implicación personal de Quevedo, "Góngora often approaches love as an outsider, celebrating the loves of others, be it Acis and Galatea or Angelica and Medoro. At times there are hints of voyeurism, most obviously in 'Qué de invidiosos montes levantados...'" (pags. 116-117).

101 He aquí los versos de las *Soledades*: "Audaz mi pensamiento / el cénit escaló, plumas vestido,/ cuyo vuelo atrevido,/ si no ha dado su nombre a tus espumas, / de sus vestidas plumas / conservarán el desvanecimiento / los anales diáfanos del viento". Y he aquí el comienzo del soneto referido: "No enfrene tu gallardo pensamiento / del animoso joven mal logrado/ el loco fin, de cuyo vuelo osado / fue ilustre tumba el húmido elemento."

Es verdad que Góngora, sin embargo, alterna hábilmente su epifanía de lo imaginario con el tono y la retórica de la desposesión. Esta última vertiente es la que más ha impresionado a algunos comentaristas, y así Guillermo Diaz-Plaja, por ejemplo, califica sin paliativos a la Canción gongorina como una "desolada composición".[102] La actitud del sujeto poético -y la interpretación, a la postre, del propio poema- también se ha enjuiciado a veces desde esa perspectiva: Calcraft (*op. cit.*, pag.11) entendía la Canción como resultado de los celos y la venganza del enamorado desposeído; y Robert Jammes, desde otro ángulo, destacaba su "acento particularmente conmovedor", que deriva del contraste entre la frustración de la ausencia y la cálida evocación de la dicha ajena.[103] La grandeza del texto de Góngora está en que sugiera, precisamente, estas lecturas, siendo como es, por otro lado, una juguetona e ingeniosa magnificación del componente imaginario en el ser humano.[104] Ahí radica, a mi juicio, la atrevida originalidad de Góngora, y también, por supuesto, en el contubernio emocionante que mantiene ese componente con los habituales tópicos petrarquistas sobre la ausencia, pero no, desde luego, en la consideración exclusiva ni predominante de estos últimos.

La brillante y compleja *maniera* en la que Góngora construye su poema nos dice ya mucho de sus intenciones últimas. De forma bien distinta a la ajustada y sobria racionalización expositiva del desdoblado amante que Fray

---

102 *El espíritu del Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, pag. 43 (escrito en 1940). Creo que Díaz-Plaja carga en exceso la mano a la hora de exponer su tesis de que "el mundo sentimental de Góngora no es sino un espantoso vacío hecho de las más radicales ausencias".

103 *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Ed. Castalia, Madrid, 1987, pag. 357, nota 100.

104 En última instancia, creo que es perfectamente aplicable a nuestra Canción el siguiente juicio de Ignacio Navarrete en su reciente ensayo *Los huérfanos de Petrarca* (Gredos, Madrid, 1997): "Góngora rompe la metonimia entre frustración poética y erótica, transformando la vieja pose del sufrimiento masculino y la indiferencia femenina en una zona libre para el juego poético; desde el comienzo de su carrera, el discurso de la renuncia suena falso, porque coexiste con la poética de la satisfacción" (pag. 262).

Luis llevaba a cabo, según veíamos, en su soneto, Góngora concibe un diseño poemático que varía constantemente de interlocutores: la amada en la primera y segunda estancias, la propia imaginación en la tercera, cuarta y parte de la quinta, los esposos en el final de la quinta y en la sexta, y por supuesto la misma Canción en el envío o *commiato* final. Góngora anuda, por otro lado, la estructura del poema, encadenando sutilmente estrofa con estrofa: al final de la primera (v. 7) comienza a hablar del magnífico vuelo de su "pensamiento", que será descrito en la estrofa segunda; al final de ésta alude a la "discreta maña" para llegar a su destino, pese a los obstáculos interpuestos, y en la tercera, en efecto, lo vemos llegar; en los últimos versos de ésta, el pensamiento se "cala" en el tálamo de los esposos, y en la quinta estancia se describe lo que allí podía haber visto si hubiera llegado a tiempo; al final de esta quinta estrofa se refiere lo que el pensamiento puede, de hecho, contemplar, y eso mismo es lo que describe demoradamente en la estrofa siguiente; y ésta termina con una interpelación a los esposos ("Dormid, que el Dios alado...", v. 43), que da comienzo, precisamente, a la estrofa sexta y última ("Dormid, copia gentil..."). No cabe duda de que todo este manierismo compositivo responde a un proyecto estético, y no obedece a una consideración ética o cognitiva como en el soneto de Fray Luis.

Y es que, al margen de la tan diferente condición personal de ambos autores, sus textos reproducen con bastante fidelidad el ambiente y el contexto que los vio nacer. Después de los primeros y severos años de la Contrarreforma, bajo el reinado de Felipe II, y antes de la dura crisis y decepción que marcaría en España el siglo XVII, la sociedad española parece relajarse en el paso de un siglo a otro. Los primeros años de Felipe III, con la transitoria capitalidad de Valladolid desde 1601 hasta 1606, configuran en lo exterior una sociedad donde prevalece el ingenio, la fiesta, el derroche, el entretenimiento. Este ambiente y ese tiempo son los que reflejan admirablemente las impresiones que el viajero portugués Pinheiro da Veiga transmitió en su *Fastiginia*, ese simpático y esclarecedor documento sobre la vida cotidiana en la Corte de Valladolid.

A tono con ello, la literatura más significativa de esos primeros compases del siglo está volcada hacia el ludismo, la imaginación, el divertimento, la ingeniosa agudeza. El período dio origen, en ese sentido, a una serie de obras características: el *Viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrando, el *Guitón Honofre* (1604) de Gregorio González, los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) de Gaspar Lucas Hidalgo, *La pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda y la Primera Parte del *Quijote* (1605) de Cervantes. Son los años en los que Quevedo redacta asimismo las primeras versiones de *El Buscón*. La Canción de Góngora del año 1600, con su espectacular teatralidad, su compleja disposición compositiva, su libérrimo e ingenioso juego con la fantasía, su refinada y explícita sensualidad (no exenta, sin embargo, de galantería y decoro), su desenfadado empleo de los tópicos de la tradición amorosa y, sobre todo, su ennoblecedora exaltación de la facultad imaginativa, no cabe duda de que responde -y de alguna manera emblematiza- a la literatura de creación de ese período.

IV

Quevedo: "en los sueños se cansa el alma mía"

No es sólo un asunto generacional el que la Canción que hemos comentado, aun desarrollando un idéntico motivo temático, sea tan distinta al soneto de Fray Luis. Es obvio que la índole del poeta cordobés no es desde luego, parangonable a la del catedrático salmantino. La visión estética y la condición desapegada de aquél nada tiene que ver con la perspectiva ética y el apasionamiento de éste. Resulta lógico, por lo tanto, que sobre un parecido empedrado de tópicos, sus poemas se yergan tan diferentes como monumentos poéticos sobre el estigma y la fuerza de la imaginación amorosa. Lo que en Góngora resulta ser una majestuosa ave de presa a su servicio, en Fray Luis es ciertamente un bello potro desbocado al que es preciso, sin embargo, poner freno. Ese freno no es otro, llegado el caso, que el desengaño. Y el desengaño es el despertar doloroso de un puro sueño. Ése es el estatuto, precisamente, que acaba teniendo la imaginación en el Barroco: el puro sueño, concebido como tal. Ello también sucede en el terreno amoroso. El onirismo erótico o sentimental no era infrecuente en la poesía del Renacimiento, pero sólo alcanza en el Barroco, como veremos, el significado pleno y universal del Desengaño. No lo era todavía para el Góngora juvenil, que pergeñó sobre este tema (en 1582 y 1584) dos reveladores sonetos en los que el poeta se resiste, a pesar del fracaso, a claudicar de la imaginación (es decir, del sueño) en beneficio de la pedestre y menesterosa realidad. He aquí el primero de ellos:

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, ¡oh claro Sol!, invidïoso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

El presente poema -calificado de "indecente" por el padre Pineda y expurgado, al parecer, de las *Flores* de Pedro de Espinosa- describe un sueño erótico cortado en agraz por el "invidioso" sol de la mañana que ha despertado al rijoso soñador.[105] La estructura del soneto es similar a la modélica del de Fray Luis: secuencia imaginativa -en este caso, onírica- en los cuartetos (también con repetición anafórica de la partícula temporal), descubrimiento súbito de la condición ilusoria del placer en el primer terceto, y desolado retorno a la realidad en el último. Pero lo que en Fray Luis era en los tercetos el esquema de un proceso reflexivo y aleccionador de riguroso desengaño, en Góngora se limita a ser una enrabietada e inútil imprecación al sol impertinente que, con sus rayos, lo ha despertado. La resistencia del autor de las *Soledades* a renunciar al Imaginario es por demás significativa, y aún queda más explícita en el otro soneto, sobre parecido tema, escrito dos años después: el que comienza "Varia imaginación que en mil intentos". Aquí Góngora se refiere a "la dulce munición del blando sueño / alimentando vanos pensamientos" sobre la dama esquiva. Esta es la conclusión de los tercetos:

105 Ése es sin duda el sentido del poema si se lee adecuadamente, por más que en la edición de Hoces y las derivadas de ella lleve el siguiente título: "Al sol, porque salió estando con una dama, y le fue forzoso dejarla". Me remito sobre esto a los acertados comentarios de Robert Jammes (*op. cit.*, pag. 302-3, nota 19).

el sueño (autor de representaciones)
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

Síguele; mostraráte el rostro amado,
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.

Todos los tópicos y los conceptos que el Barroco empleará como epítomes del desengaño se manifiestan y se hacen conscientes en el primer terceto: la sombra irreal, el viento cambiante e inconsistente, la dicha como sueño y como teatro. Pero no por eso Góngora extraerá la previsible lección moral en los últimos compases del poema. Su conclusión será, por el contrario, la permanencia en el sublimador engaño de lo irreal; "dormir y vello" es su opción: una apuesta voluntarista por la inconsciencia y la fantasía.

Más allá de su personal estatuto de cortesano desengañado, parece que Góngora, en realidad, nunca asumió con hondura el infierno existencial, filosófico y político (y, en general, histórico) del desengaño. Tampoco lo hizo Lope, su estricto contemporáneo. Pero los hombres de las generaciones siguientes no pudieron escapar a esa realidad. Quevedo, por ejemplo, la tuvo siempre en su cabeza, y ello también se evidencia, por supuesto, en el terrreno de la imaginación amorosa. Su tendencia, en efecto, fue identificar el potencial imaginario con la experiencia, a la postre desengañada, del puro sueño. Es verdad que en ocasiones recrea la situación canónica del petrarquismo, donde el enamorado se aprovecha del idealizador consuelo que le proporciona la fantasía. Quevedo no podía por menos reconocer que al amante cuya dama está ausente, al menos "la membranza de aquel bello semblante / a la imaginación se le consiente", como dice en uno de sus sonetos dedicados a Lisi ("Puedo estar apartado, mas no ausente"). Y en este sentido, representa a veces la tesitura imaginativa con una similar inmediatez deíctica a la de Fray Luis en su poema: "Aquí os hablo, aquí os tengo y aquí os veo / gozando deste

bien en mi memoria, / mientras que el bien que espero Amor dilata", según expresa en el soneto que comienza "Solo sin vos, y mi dolor presente". Pero Quevedo, como Fray Luis, ya no tenía esa visión catártica y purificadora de la imaginación amorosa que mantenían en el fondo los tratadistas del amor neoplatónico. En Quevedo -siempre en el horizonte referencial de los estoicos- se trasluce que la imaginación es una facultad entorpecedora del entendimiento, y así afirmaba, a propósito de la afección amorosa, que "los que tienen vehemente la imaginación" padecen más con la representación mental de lo malo que con el mal mismo, y "quizá ésta es la ocasión de que a las personas entendidas les hace más guerra la buena imaginación que su mala fortuna, porque el daño actual toca a la parte sensible, el imaginado en la entendida" (Sentencia 972).

Con estas premisas, el cerebral, aunque apasionado, Quevedo se resiste en sus poemas amorosos a incurrir formalmente en esa irresponsabilidad intelectual -pues uno es responsable, en la vigilia, de sus fantasías- y prefiere ubicarse en la irresponsabilidad inevitable del sueño erótico. Una irresponsabilidad -todo sea dicho- quizá más aparente que real; ya Virgilio, al final de su *Bucólica VIII* se preguntaba si los que aman no inventan ellos mismos sus propios sueños ("an qui amant ipsi sibi somnia fungunt?"). Lo cierto es que en este ámbito de la visión onírica, el prosista de *Los sueños* encuentra un terreno personal y peculiar, y consigue a la vez dimensionar el tema significativamente. No sólo porque el sueño es, por antonomasia, el estatuto de cualquier enamorado, sino también porque, bajo esa especie, el sentimiento amoroso se incorpora a la universal reflexión barroca acerca del engaño y el desengaño, lo evanescente y la permanencia, la realidad y la ficción. Al tópico, en suma, de la vida como sueño. En consecuencia, los poemas de esta índole en Quevedo aportan un *plus* significacional a los del mismo estilo en la tradición poética.

"Vide te in somnis (...), mea vita...", comienza un poema el latino Propercio (II, 26A). El sueño con la amada, como puede imaginarse, ha estado presente en la literatura

de todos los tiempos.[106] Pero la tradición que asume, en principio, el Barroco es la que se inicia con la poesía amorosa en lengua vulgar. No faltó este motivo en la poesía trovadoresca provenzal (sin ocultar, a menudo, sus connotaciones eróticas[107]) y obviamente fue recogido por el petrarquismo renacentista. Sonetos de Bembo ("Sogno che dolcemente m'hai furato"), Tasso ("Giacea la mia virtù vinta e smarritta"), Camoens ("Doce sonho, suave e soberano"), representaron, entre otros, estas imaginaciones amorosas en las que la dama se aparece, consoladora, en el lisonjero y dulce engaño de un sueño. La poesía española del Renacimiento no fue tampoco ajena a este tema. El citado poema de Camoens es, por ejemplo, una versión de un soneto de Boscán ("Dulce soñar y dulce congojarme") que acaba en el siguiente terceto:

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad es desdichado.

El carácter sublimador del sueño amoroso se acepta gustosamente, a veces sin plantear siquiera el problema de su naturaleza ficcional. Tal ocurre, por ejemplo, con un soneto de Francisco de Aldana ("Galanio, tú sabrás que esotro día"), cuyos tercetos son suficientemente explícitos de lo que decimos:

---

106 Puede consultarse, por ejemplo, para tener una visión más amplia del asunto, el artículo de Christopher Maurer, "'Soñé que te...¿diré lo?' El soneto del sueño erótico en los Siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, IX, 1990, pags. 149-167. Aunque muchos motivos ya estaban presentes en la poesía de los elegíacos latinos (Ovidio, Propercio, Catulo..), Maurer ensaya una clasificación del tema del sueño del amante tal como fue abordado en la poesía de los neolatinos y en la de algunos poetas áureos.

107 "D'aquest amor suy cossiros / vellan e pueys sompnhan dormen, / quar lai ay joy meravelhos, / per qu'ieu la jau jauzitz jauzen" (Este amor me desasosiega, ya despierto, ya cuando, en sueños, prodigiosa alegría siento y gozando la hago gozar), decía, por ejemplo, el trovador Jaufré Rudel en los versos 15 -18 del poema que comienza "Quan lo rossinhols el folhos" .

No desperté, que el respirado aliento
della en mi boca entró, suave y puro,
y allá en el alma dio del caso aviso,

la cual, sin su corpóreo impedimento,
por aquel paso en que me vi te juro
que el bien casi sintió del Paraíso.

A menudo se insiste, con todo, en el carácter ficticio de la dicha, pero ello tampoco anula el placer consolador que se disfruta. Así termina, por ejemplo, Gutierre de Cetina uno de sus sonetos ("¡Ay, sabrosa ilusión, sueño süave!"):

Bien conozco que duermo y que me engaño,
mientras en un bien falso, dudoso,
manifiesto mi mal se muestra cierto.

Pero, pues excusar no puedo un daño,
hazme sentir, ¡oh sueño pïadoso!,
antes durmiendo el bien, que el mal despierto.

Es verdad que, en ocasiones, el sueño se moteja de traidor y desleal a la penosa realidad sentimental que vive el amante. Así finaliza otro soneto ("¡Ay falso burlador, sabroso sueño...!") -inspirándose en uno de Luigi Tansillo- el propio Gutierre de Cetina:

¿Para qué fue, traidor, aquel mostrarme
tan llena de piedad a mi señora
y tan de su crueldad arrepentida?

Dejárasme así estar sin engañarme,
o fuera un sueño tal, no por un hora,
mas lo poco que queda de mi vida.

Pero en estos poemas el sueño amoroso nunca parece relacionarse con el serio problema ontológico y existencial que, con su concurso, plantea a menudo el Barroco. A la altura, todavía, del cambio de siglo, aún es

posible sublimar con una delicadeza casi mística la experiencia erótica del sueño amoroso. Es lo que ocurre en el magnífico soneto de Francisco de Medrano que comienza "No sé cómo, ni quándo, ni qué cosa", donde el poeta expresa la inefabilidad de su goce con el arsenal expresivo e imaginario de la unión extática con Dios.[108] Pero en la época del pleno Barroco que se avecinaba, la falacia de los sentidos, la tensa dialéctica entre la ficción y la realidad, era un horizonte referencial implícito (cuando no explícitamente manifiesto) al tratar este motivo, que aparece con frecuencia en la obra del italiano Marino, pero también en otros poetas de la Europa contemporánea. El inglés William Shakespeare ("When most I wink, then do mine eyes best see"), el francés Théophile de Viau ("Au moins ay-je songé que je vous ay baisée"), el alemán Paul Fleming ("Über seinen Traum: Ists müglich, dass sie mich auch kan im Schlafe höhnen?"), el portugués António Barbosa Barcelar ("Adormeci ao som do meu tormento"), son sólo algunos ejemplos de lo que decimos. En España, la formulación seguramente más conocida es, en efecto, la que hizo Quevedo en el siguiente soneto:

¡Ay, Floralba! Soñé que te...¿Diré1o?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

---

108 El poeta afirma que "llegó a mis braços la 'ermosura" en un estado que define como "pasmo o sueño (...) / que lo sensible todo puso en calma", provocándole un gozo infinito que excede los sentidos y le llega al fondo del alma. Como señaló Dámaso Alonso en sus comentarios a este soneto (en su edición a las obras del poeta sevillano, Cátedra, Madrid, 1988), el tono y las expresiones del poema (el pasmo, el no saber sabiendo, la noche oscura) lo hacen deudor de la atmósfera mística que respiraba la España de la segunda mitad del XVI.

Y dije: "Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte".

Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

Tampoco este poema, como la anterior Canción de Góngora, está virgen de exégesis. Francisco Ayala[109], José Mª Pozuelo Yvancos[110], Ricardo Senabre[111], Juan Manuel Oliver[112], Christopher Maurer[113] o Julián Olivares[114] han dado, por ejemplo, valiosas pautas para el análisis e interpretación de este soneto, y mi propósito será de nuevo afinar el comentario en torno al tema de la imaginación amorosa que nos ocupa.

Como dijimos más arriba, el soneto de Quevedo tiene la misma estructura que el de Fray Luis, aunque carezca de su impactante entrada en lo imaginario y nos revele, ya desde el primer verso, el estatuto onírico de lo que va a describirse. Por lo demás, los cuartetos presentan el mundo imaginario, el primer terceto ya marca una distancia frente a ese mundo y el último, inmisericorde, nos aboca al desengaño. Las transiciones de los tercetos, por otro lado, son las mismas en ambos sonetos: "Ansí digo" y "Mas luego" en el de Fray Luis; "Y dije" y "Mas desperté" en el de Quevedo. Pero lo que en el agustino era un "dulce

---

109 "Sueño y realidad en el Barroco. Un soneto de Quevedo", en *Realidad y ensueño*, Gredos, Madrid, 1963, pags. 7-19.

110 *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1979, pags. 41 y ss.

111 "Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo", en *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Homenaje al profesor Francisco Ynduráin, Editora Nacional, Madrid, 1984, pags. 463 y ss.

112 *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Sena Editorial, Madrid, 1984.

113 "Soñé que te...¿dirélo?...", *op. cit.*

114 La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, Siglo Veintiuno, Madrid, 1995, pags, 94 y ss. (1ª edición en inglés, en el año 1983).

error", despejado al cabo por la razón, aquí es un "dulce desconcierto" que confunde la razón misma del sujeto. Si el "engañado ánimo" del enamorado luisiano "vuelve en sí" y acaba "conociendo el desatino" de su fabulación, el de Quevedo simplemente despierta del sueño y *ve*, es decir, siente y experimenta en su ánimo la paradoja ontológica. Al margen de la desolación sentimental -presente al final de ambos sonetos- no hay en el de Quevedo un proceso cognitivo de superación racional, sino un proceso meramente vivencial (del sueño al despertar), que acumula al desengaño afectivo un desengaño existencial (improbable, al fin y al cabo, en un hombre del Renacimiento como Fray Luis, pero creíble absolutamente en un barroco como Quevedo). Al llanto desatado, pero en cierto modo liberador, del último verso en el soneto luisiano, corresponde, en consecuencia, el terrible mazazo del de Quevedo, uno de los versos más crudos y desoladores que puedan leerse.

El asunto del sueño amoroso no aparece sólo esta vez en la poesía quevediana, aunque ésta sea su plasmación más conocida y característica. Ricardo Senabre (*op. cit.*) ha rastreado el proceso creador del soneto que comentamos y lo considera como la culminación de una serie de ensayos y antecedentes desperdigados en su obra poética. Aparte de algunas composiciones dedicadas al sueño desde otra perspectiva, tres sonetos más y un romance (de tono burlesco) abordan el tema explícitamente.[115] El interés del soneto que hemos transcrito es, pues, todavía mayor si lo concebimos como la decantación mental y literaria de toda una serie de experiencias poéticas previas. Y si lo comparamos con sonetos parecidos de Bartolomé Leonardo de Argensola o del conde de Villamediana, o bien con el tratamiento que de los sueños ofrece el teatro de Calderón, podemos afirmar que el texto de Quevedo es una pieza *canónica* a la hora de enfrentarnos a la imaginación

115 Se trata de los sonetos que comienzan "Embarazada el alma y el sentido", "A fugitivas sombras doy abrazos" (que veremos después) y "Soñé que el brazo de rigor armado", y del romance "No pueden los sueños, Floris". La imprecisa datación de los poemas quevedianos no asegura, con todo, que el soneto que ahora comentamos sea cronológicamente el último de la serie.

amorosa en el período barroco. Conviene, por tanto, que nos detengamos un poco en su comentario.

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.

El poema se mete en harina sin más preámbulos. El enamorado confiesa a la esquiva mujer de sus sueños que en uno de éstos la ha poseído sexualmente. Creo que no se ha valorado la novedad y osadía de este planteamiento dentro del *corpus* poético de los sueños eróticos. Lo habitual era la simple narración de la experiencia -con la alusión a la mujer en tercera persona, o acaso mediante un *tú* ausente y difuminado-, pero no su descarnada comunicación al sujeto pasivo de la misma, y más cuando éste se representa como frío y renuente a las pretensiones del enamorado. Tal declaración -que no puede, en puridad, ser un soliloquio (donde Floralba sólo sería la designación retórica de la mujer ausente) porque entonces no tendría sentido la reticencia del primer verso- también carece de lógica desde el punto de vista de la verosimilitud psicológica, pues resulta por demás inoportuna para cualquier enamorado que la formule de esa manera y en tales circunstancias. Pero sabemos bien que la verosimilitud nunca fue importante para Quevedo, en quien la expresión, la *expresividad*, arrambla con todo. Por esta razón ha roto Quevedo la sensata convención social y literaria. Para reforzar el dramatismo de la situación, Quevedo no quiere perder la oportunidad (aunque con ello no gane el decoro ni la pertinencia) de enfrentar desde el comienzo el sueño con la realidad. Pero, en último término, no es más que un recurso teatral y provocador, porque la presencia de Floralba (tanto la presente como la soñada) ni siquiera se adivina en el resto del poema. El propio nombre que elige Quevedo para la amada es un claro síntoma de su estatuto: es Flor-alba, la hermosa pero efímera flor de un sueño soñado al amanecer (que es el momento más propicio para ello, según explicaban la tradición y los manuales). En vivo contraste con los poemas analizados de Gongora y Fray Luis, la amada y el placer imaginario serán aquí, en resumidas cuentas, sólo la excusa para analizar la confusa y

desengañada tesitura del hombre, entre la realidad desangelada y la ficción sublime e inconsistente.

Llama también la atención en este comienzo desconcertante el tono empleado en estos dos primeros versos. El lector no sabe, en efecto, si se avecina un poema serio o un poema burlesco. El declamatorio suspiro inicial parece tal vez encaminarlo en la primera dirección, pero el primer verso incluye ya un apunte excesivamente agresivo para un soneto amoroso ("soñé que te..."), seguido de la fórmula "¿Dirélo?" que ya Quevedo utilizó, como recuerda Senabre[116], en composiciones de tipo jocoso y que parece, en consecuencia, enderezar el poema en este sentido. El segundo verso mantiene la incógnita; la acción eludida momentáneamente aparece aquí ya manifiesta: "que te gozaba"; el verbo, que es en el fondo un semi-eufemismo, rompe, no obstante, con los castos designios de la tradición petrarquista y parece más bien enclavarse en el ámbito procaz y desinhibido de la poesía festiva,[117] pero el propio Quevedo ya lo había empleado seriamente en otro de sus sonetos sobre sueños eróticos (el que comienza "Embarazada el alma y el sentido"), donde se afirma: "llegué luego a soñar que te gozaba".

La ambigüedad tonal de este espectacular arranque del poema excluye cuando menos *ab initio* cualquier lectura moralista. Es verdad que San Agustín ya había establecido que los sueños deshonestos pueden darse sin pecado, porque los durmientes no están en disposición de reprimirlos,[118]

---

116 En el romance "No pueden los sueños, Floris" puede leerse: "Soñé (gracias a la noche), / no sé, Floris, si lo diga / (mas perdona, que los sueños / no saben de cortesía), / que estabas entre mis brazos...". Y otro soneto, también burlesco, comienza de la siguiente manera: "Catalina, una vez que mi mollera / se aremangó, la sucedió... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo, / si no se da a casquete o cabellera". Como afirma Senabre, Quevedo dio aquí con la fórmula precisa que luego aplicará al soneto que comentamos (*op. cit.*, pags. 466-7).

117 Christopher Maurer (*op. cit.*, pags. 159-160) considera el verbo "gozar" en el soneto de Quevedo como un término radicalmente "herético" en la tradición amorosa y lo interpreta en la misma línea que otros verbos usados por Quevedo en su poesía erótica y chocarrera, como "palpar" o "tocar".

118 En *De Genesi ad litteram*, XII, 15, 31. También, de modo más

pero también debe recordarse que los libros penitenciales para confesores condenaban la fornicación mental ("mente fornicari") y las poluciones nocturnas, pues dichos sucesos se consideraban la consecuencia natural de un lujurioso ardor imaginativo durante la vigilia.[119] Quevedo, sin embargo, ignora esta pecaminosa eventualidad, porque lo que pretende, en último término, no es censurar el peligroso exceso en la *vis imaginativa* del enamorado, sino representar la fuerza del principio de realidad y la desengañada confusión que provoca ese principio en el Imaginario inevitable del ser humano (franco y expedito en el ámbito del sueño). Es, no obstante, el enamorado quien mejor representa, según la acendrada tradición, dicho desconcierto. Y a esa tradición -que es, en suma, la del petrarquismo- es a la que se incorpora Quevedo en los versos siguientes, empezando ya a despejar las dudas sobre el tono y la intención de su soneto:

¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

La interrogación retórica certifica la vinculación natural entre el enamorado y su sueño. Pero el verbo 'soñar' presenta en ese contexto una dilogía: es característico del amante *soñar* por el día y por la noche, fantasear despierto y dormido el objeto de su deseo. Sólo en ese mundo onírico y fantasmagórico en que se sume el enamorado pueden hallarse juntos "tanto infierno" y "tanto cielo": el cielo de la dicha fabulada y el infierno consabido de las penas amorosas. La metáfora de 'infierno' fue una común hiperbolización barroca de ese 'dulce tormento' a que se refería el petrarquismo. El mismo Lope la utiliza en dos

---

vivencial, en sus *Confesiones*, X, 30, 41.

119 De hecho, todas las reflexiones sobre los sueños en el Renacimiento incorporaban la creencia de que habitualmente se sueña de noche lo que se imagina durante la vigilia. Montaigne, tan leído y admirado por Quevedo, recuerda esta idea en su citado ensayo "De la force de l'imagination", y Quevedo mismo la recoge en un pasaje de sus *Sueños*. Recuérdese, por otra parte, lo dicho al principio de este ensayo, sobre el papel que al diablo se le asignaba en el terreno onírico.

sonetos muy conocidos, donde se define la pasión amorosa ("Ir y quedarse y, con quedar, partirse" y "Desmayarse, atreverse, estar furioso"); en ellos el amor se concibe como "fuego en el alma y en la vida infierno" y se entiende que la índole del enamorado es "creer que un cielo en un infierno cabe". Esa creencia es la que alimenta el sueño del enamorado quevediano, tal como se ofrece en el segundo cuarteto:

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

Es el relato de su sueño húmedo. Pero ni la serena sensualidad renacentista ni el erotismo refinado del Manierismo están aquí presentes. Basta comparar esta descripción con las recreaciones imaginarias en los poemas comentados de Fray Luis y de Góngora. Quevedo no estuvo nunca dotado para estos menesteres. Sus poemas eróticos y amorosos -ya sean manifestaciones de deseo virulento, ya expresión de sutilezas cerebrales- son esencialmente descarnados. La sensualidad se pierde en la abstracción y los conceptos: llama, nieve, yelo, flechas, Amor, adoración, desvelo.... Nada que aluda a los sentidos: la piel, el gesto, la carne. Quevedo trabaja intelectualmente sobre las metáforas tópicas de la tradición cortés y petrarquista. La unión de los cuerpos se describe, por ejemplo, metafóricamente por la unión de las "llamas" de su pasión amorosa -que deshacen el "yelo" de la indiferencia de Floralba- con la "nieve" que alude a la blanca e impoluta epidermis femenina. La personificación del Amor, con su tradicional "aljaba" o carcaj, mezcla en el sueño -y sólo en un sueño eso es posible- las "opuestas flechas" de oro y de plomo con las que Cupido hería a sus víctimas en la tradición mitológica: a unos (el soñador amante, en este caso) con amor incontenible, a otros (Floralba) con rechazo y desapego. Pero en el ámbito onírico ocurre el prodigio y el sueño anula y resuelve la encontrada tesitura afectiva de sus protagonistas.

El intelectualismo abstracto de Quevedo en la descripción de este sueño amoroso contribuye a crear -no hay razones para ocultarlo- ciertas imprecisiones y ambigüedades. No es la única vez que esto sucede en su poesía, siempre pugnando por expresar en el menor espacio léxico la máxima cuota de densidad conceptual. Para empezar, la comparecencia del verbo "suele" resulta confusa, porque Cupido *suele*, en efecto, llevar las opuestas flechas en su aljaba, pero no mezclarlas y confundirlas como en el sueño descrito. Por otro lado, el término "desvelo" con que se cierra el cuarteto ofrece asimismo difícil lectura. Los comentaristas, con frecuencia, lo han soslayado. Julián Olivares, por ejemplo, da una elusiva interpretación de ese último verso, al afirmar que el amante "puede dejar en suspenso la adoración de la amada y solazarse con el amor carnal" (*op. cit.*, pag. 96). Juan Manuel Oliver, por su parte, sí que brinda una lectura más precisa, y afirma que "desvelo" es el "afán, cuidado, dedicación, puestos en servir a la dama por el poeta" *(op. cit.*, pag. 98). El último verso, en este caso, estaría relacionado con el "honesto" del verso anterior: el encuentro de los amantes sería tan honesto como la proverbial "adoración" del enamorado en "su desvelo" o cuidado por la dama. También Christopher Maurer (*op. cit.*, pag. 161) opta por una casta interpretación, aunque haciendo al término "desvelo" sinónimo de 'vigilia': tanto en el sueño "honesto" como en la vigilia, el adorador no se atreve a poseer a la amada. Pero ¿qué sentido tiene entonces el verbo "gozaba"?[105] El asunto, como se ve, no es sencillo de elucidar. Una última posibilidad que podría quizá tenerse en cuenta sería que el verso final del cuarteto estuviera regido por el verbo "mezclaba" que preside los versos anteriores; y en tal caso "desvelo" se referiría a los oficios amorosos de Cupido: igual que se mezclan las "llamas" de él con el "yelo" de ella, o las "opuestas flechas" de oro y plomo del Amor, la "adoración" del amante se mezcla con la actividad y efectos bienhechores

---

105 Maurer afirma que "el 'goce' a que se refiere el poeta es, después de todo, un estado de tensión erótica que no se resuelve".

de Cupido en "su desvelo" por fundir las discrepancias para operar el milagro.[121]

Pero las dificultades no acaban aquí. Quevedo se refiere al trabajo operativo del Amor en su sueño erótico (recuérdese que el amante ha *gozado* a Floralba) con el sorprendente calificativo de "honesto". A Juan Manuel Oliver *(op. cit.*, pag. 100) el empleo de tal adjetivo le parece una excusa con la que el poeta tranquiliza a la dama por su osadía (¿para qué entonces la brutal declaración del segundo verso?), pero también arriesga, sin demasiada convicción, la posibilidad de que en la ilusión del sueño el amante se imagine ya ser el esposo de Floralba, con lo cual el episodio sexual sería legítimo y honesto. Pozuelo Yvancos, por su parte (*op. cit.*, pag. 44), califica a este término como "el lexema clave del segundo cuarteto", porque sobre él se articula el posterior "eje sémico del desengaño". Aunque Pozuelo no aclara en exceso esa atribución, creo que comparto la intención con que se dice. Creo, en efecto, que el sueño erótico es 'honesto" porque, en definitiva, no es real ni voluntario, sino ficticio y espontáneo, como le corresponde ser a un sueño, donde las guerras de este cariz se hacen con salvas y las caricias con manos blancas que ni deshonran ni ofenden.

Como ha podido comprobarse hasta el momento, el soneto de Quevedo mantiene un alto nivel de equivocidad, cuya existencia se debe, en mi opinión, no sólo a su excluyente preñez conceptual, sino también a la elevada carga de tensión psicológica que el autor desarrolla en su poema. El sueño erótico libera en Quevedo, ciertamente, toda una serie de angustias, deseos, represiones y fantasmas que se manifiestan a nivel de síntoma: contar o no contar el sueño a su dama, proclamarlo luego brutalmente, mencionar las llamas de su deseo, recordar la inexistencia del deseo ajeno, pero lograr por fin la tan ansiada mezcla sexual..., y

---

121 La ambigüedad se resolvería si Quevedo hubiera escrito "tu desvelo", refiriéndose a la entrega amorosa que Floralba, por fin, representa en el sueño. Pero no es éste el caso (a no ser, claro, que el poeta haya cambiado súbitamente de persona gramatical, pasando de la segunda a la tercera persona para referirse a la dama a lo largo de ese segundo cuarteto).

descolgarse luego con que su sueño húmedo ha sido honesto. No cabe duda de que a Quevedo, insigne protagonista literario del lento ocaso de la tradición de amor cortés y petrarquista, se le hacía tan difícil mantener el recato y la contención que esa tradición implicaba como abandonarse relajado y sin escrúpulos por otra vía más libre y menos exigente (a no ser la procaz y chocarrera de sus desenfadados poemas burlescos). Quevedo se ciñe sublime y dolorosamente a la vieja tradición petrarquista, pero a menudo, como quien urde una íntima venganza, acumula exabruptos frente a ella. Muy transparente es en este sentido el soneto que comienza: "Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero / tener gusto mental tarde y mañana". En este poema se encara, por cierto, con la amada noble e idealizada de la tradición amorosa, y dice cosas como ésta: "No pido calidades ni linajes; / que no es mi pija libro de becerro, / ni muda el coño por el don, visajes". Todos los poetas amorosos de la época sufrieron, de una u otra forma, esta tensión, pero en ninguno tiene el dramatismo que alcanzó en Quevedo.[122] Y esa tensión se manifiesta en el soneto que

---

122 La actitud de Quevedo puede contrastarse con la de Lope, que también alude en algunos poemas a esa tensión. Pero Lope, mucho más gozoso y relajado en esos menesteres, no pierde la gracia ni el sentido del humor. Véase, por ejemplo, el soneto que comienza "Tanto mañana, y nunca ser mañana", donde el poeta se lamenta de la dilación a la que debe someter su esperanza el amante, según los cánones de la tradición. El poema termina con este terceto: "Pues si vencer no puedo tus desvíos, / sáquente cuervos destos verdes ramos / los ojos; pero no, que son los míos". Lope, por añadidura, no tenía problema alguno en hacer frente a sus necesidades cotidianas con naturalidad, liberándose por completo de los esquemas literarios, como manifiesta en el soneto que comienza "Oh qué secreto, damas o galanes", cuyo primer terceto dice lo siguiente, ante la inminencia de un encuentro amoroso: "No es esto filosófica fatiga, / transmutación sutil o alquimia vana, / sino esencia real que al tacto obliga". El contenido, e incluso el tono, de estos versos ya puede observarse, por ejemplo, en un "dezir gracioso" de la poesía cancioneril del siglo XV, donde un poeta se queja de que los ojos imaginativos del amante "presientan la figura / del ymagen fantasiada, / pero no la sustançiada / forma ni la su tactura" (*Cancionero de Herberay des Essarts*, Feret, Burdeos, 1951, núm. 47, pag. 77). Quevedo, por su parte, pareció ser sólo capaz de asumir de modo violento y prostibulario esa tensión a lo largo de su vida. Y no pudo, desde luego, dejar ningún texto donde esa

comentamos, cuyo asunto es precisamente una muestra ejemplar de ese "gusto mental" que el poeta, en el fondo, no puede o no sabe gozar. Los síntomas siguen desarrollándose en el primer terceto:

> *Y dije: "Quiera Amor, quiera mi suerte,*
> *que nunca duerma yo, si estoy despierto,*
> *y que si duermo, que jamás despierte".*

Quevedo trabaja sobre la idea típica en la tradición poética del sueño amoroso: el deseo de prolongar sin término la ficción de la dicha soñada. Pero la matiza retóricamente al considerar la posibilidad de que aquello no sea un sueño, en cuyo caso reclama la vigilia permanente y sin descanso. Se trata de un juego barroco (que repetirá Calderón con las mismas palabras[123]), fundamentado en el artificio de la especularidad y en la indefinición sobre la consistencia del mundo: a este o al otro lado del espejo -es decir, de la realidad- lo que se pide es aferrarse a la ilusión, sea ésta real o imaginada. Pero lo que llama la atención es el emplazamiento del soñador en este punto: ¿está dentro o fuera del sueño?, ¿en qué lado del espejo se halla? No es aventurado decir que se encuentra en la frontera misma entre la realidad y la ficción, esa ubicacición característica de la enunciación barroca. Y obsérvese que no hay aquí el desdoblamiento (el yo pasional e imaginativo, por un lado, el yo discreto y racional, por otro) que existía en los poemas de Fray Luis y de Góngora: lo que existe es la ambivalencia, la contradicción en la misma voz que enuncia.

---

tensión entre la tradición amorosa y las urgencias de la vida se resolviera satisfactoriamente, como hizo, por ejemplo, John Donne en poemas como el titulado "Loves Growth" (Crecimiento del amor). Habría que añadir, por otra parte, que una cierta tensión, resuelta a menudo en una parodia sobre los motivos sagrados del petrarquismo, puede ya encontrarse en los inicios del movimiento. Las poesías satíricas y burlescas de Diego Hurtado de Mendoza, uno de los primeros introductores de los temas y las formas petrarquistas en España, dan fe de ello. Pero, obviamente, este torcedor irónico y burlesco se iría extendiendo con los años.

123 Dice, en efecto, Don Enrique en *El médico de su honra* (I, vs. 169-172): "...Nunca despierte / si es verdad que agora duermo; / y nunca duerma en mi vida, / si es verdad que estoy despierto".

El enamorado de Quevedo, en cualquier caso, forzosamente se distancia de su éxtasis onírico cuando especula temeroso y anhela deseos de permanencia en el seno mismo de su sueño. Tal parece que el soñador no goza con todos sus sentidos y que mantiene abierto un ojo -el ojo implacable de la consciencia-, lo que es, desde luego, un nuevo síntoma de las tensiones y la equivocidad que se manifiestan en todo el soneto. Y no resulta menos reveladora la manera en que el amante reconduce sus palabras ("Quiera el Amor, quiera mi suerte"), lo cual supone un indicio sutil de merma en la fascinación del sueño: la petición al dios que ha gestionado prodigiosamente su dicha onírica se rebaja de inmediato a una vulgar y descreída fórmula de tejas abajo.

Como decíamos antes, el movimiento del poema en este terceto repite la estructura del soneto de Fray Luis. También en este punto el enamorado luisiano esboza una distancia respecto a su dicha imaginada, que perdura no obstante por algún tiempo. Pero ese apunte reflexivo tiene un sentido muy distinto: el amante, obviamente, sabe que imagina y puede ceder o no ceder a su imaginación. El caso de Quevedo es, sin embargo, más complicado, porque la reflexión tiene lugar dentro del sueño. El deseo que formula es, por otro lado, un deseo imposible -destinado al fracaso- y anticipa una angustia que comienza a deslizarse por esa pendiente metafísica con la que acaba el poema:

Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

El soñador despierta definitivamente y experimenta con crudeza el desengaño. Nos preguntamos, sin embargo, si realmente en algún momento se ha abandonado en cuerpo y alma a la dulce ilusión. Su sueño, de hecho, -por fin nos lo dice- ha sido vivido como un "desconcierto", un mundo lleno de contradicciones, que ha disfrutado con recelo y reservas mentales y en el que nunca ha entrado del todo. Tendremos que creerle si nos habla de esa extraordinaria efusión de vida que el sueño le ha proporcionado (recreada, por añadidura, con esa chispeante aliteración de 'uves': "Y

vi que estuve vivo..."). De hecho, para Christopher Maurer (*op. cit.*, pags 164-5), en los poemas de sueños eróticos como el presente, "el paso al desengaño coincide, figuradamente, con el orgasmo". Podríamos decir, en este sentido, que la desolación del desengaño va de la mano, en cierto modo, de la universal experiencia de la *tristitia post coitum*. Pero, aun admitiendo esta posibilidad, tenemos la impresión, en cualquier caso, de que Quevedo, más que una experiencia onírica o sexual concreta, más que un amor infeliz y anhelado, nos ha relatado una angustia existencial: la imposibilidad de vivir plenamente tanto la ficción como la realidad en este mundo. Una angustia que está presente en la entraña misma del Barroco español: vivir en el Imaginario resulta imposible, pero vivir la Realidad es decepcionante, y entonces se vive en el borde inconsútil y resbaladizo de ambos espacios.

Por eso Quevedo, en este último terceto, trabaja sobre un tópico que, aunque empleado a veces por poetas amorosos, ya no pertenece en puridad a esa tradición, sino a la más amplia del ámbito filosófico-moral: el de la identificación entre la muerte y el sueño.[124] Desde el "consanguineus Leti Sopor" de Virgilio (*Eneida*, VI, v. 278) o el "Habes somnum imaginem mortis" de Cicerón (*Tusculanas*, I, XXXIII, 92), la idea transita por la literatura de todos los tiempos y el Barroco la hace particularmente suya (e inmortalmente emblemática en el monólogo del Hamlet shakespeariano). La encontramos en poetas severos y morales como Lupercio Leonardo de Argensola[125] o Cosme

---

124 Ovidio ya lo introdujo ocasionalmente en sus *Amores* (II, IX, v. 41). En la poesía amorosa en lengua vulgar ya lo empleó Petrarca (Canzoniere, CCXXVI, vs. 9-11) y en la española, por ejemplo, Garcilaso (Soneto XVII, vs. 9-11), aunque precisamente lo introdujeron en composiciones que se caracterizaban por un desolado tono existencial, donde lo amoroso queda muy en segundo plano.

125 En su magnífico soneto dedicado "Al sueño", que comienza: "Imagen espantosa de la muerte". Dicho poema es, por cierto, muy curioso respecto a la tradición que comentamos en este ensayo, porque en él se hace referencia a un sueño que, al revés de lo que sucede normalmente, no ha representado la unión con la dama esquiva, sino la ruptura con una amada que sí corresponde afectivamente al soñador en la realidad. Se trata, pues, de una pesadilla.

Gómez de Tejada[126], pero también, por ejemplo, en el Lope de las *Rimas sacras* ("el sueño es una muerte, aunque fingida"), y Sancho la sanciona como lugar común cuando la repite por su boca en el *Quijote* (II, cap. 68). Quevedo, por supuesto, recoge el tópico a menudo[127] y es tal la interiorización con que la que éste se instala en su ánimo (y en el de su época) que, en el soneto que nos ocupa, ni siquiera se explicita la identificación metafórica: "muerte" aquí significa directamente sueño, pero la metáfora no deja por ello de proyectar en el poema su letal y literal significación (la muerte del sueño, la muerte de la ilusión[128]), potenciada por la antítesis que se establece con el uso, también metafórico, de la palabra "vida".

No es una sorpresa que Quevedo termine el poema con una paradoja. No sólo con ello es fiel a su estilo y al de su época, sino que es la lógica conclusión para este texto que moviliza tanto desconcierto y tanta tirantez. Pero Quevedo no inventa, desde luego, la paradoja con que finaliza su soneto. Es posible reconocerla dentro de la tradición poética sobre el tema que tratamos. La encontramos, por ejemplo, al final de un poema de Garci-Sánchez de Badajoz ("La mucha tristeza mía"), donde relata un hermoso sueño: "recordé y halléme vivo / de la qual causa soy muerto". Lo que hace nuestro poeta es duplicarla barrocamente.[129] Aunque tampoco esto era nuevo. Shakespeare en uno de sus

126 En su largo poema dedicado "A la muerte" puede leerse: "Al sueño llaman de la muerte imagen, / si la muerte no es imagen suya".

127 Véanse los siguientes poemas en la edición de Blecua: núm. 192 (vs. 75-76), núm. 237 (Epodo II, vs. 6-7), núm. 359 (v. 9) , núm. 398 (vs. 5-6), num. 436 (vs. 37-8).

128 Como afirma Christopher Maurer (*op. cit.*, pag. 163), "si el sueño es 'imagen de la muerte' , lo es también el acto sexual, durante el cual se suspende el tiempo, se concentran los sentidos, se olvida lo exterior. Dulce olvido del sueño, dulce olvido del acto sexual, breves alegrías los dos, difíciles o imposibles de prolongar".

129 No es la única vez que Quevedo finaliza su soneto con una doble paradoja. Recuérdese sólo el extraordinario que dedica a "A Roma sepultada en sus ruinas". He aquí sus dos últimos versos: "Huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura".

sonetos oníricos ya sugiere la idea y el procedimiento[130], pero no hace falta salir de la poesía española. Como recuerda Senabre (*op. cit.*, pag. 470), la paradoja repetida de los dos últimos versos tiene clara semejanza con el final de un soneto amoroso de Fernando de Herrera, incluido en la edición ampliada de Pacheco (1619)[131]. El poeta se dirige al Amor: "Tú, que puedes hacer la muerte vida; / ¿por qué me tienes vivo en esta muerte? / ¿por qué me tienes muerto en esta vida?". Lo que hace Quevedo es modificar estos versos ligeramente y dotar a la idea de un tono y un cariz vivamente existenciales. Con ello los mejora en transmisión y contundencia. Es magnífica su ocurrencia de eludir la fácil exposición quiasmática de la idea (por ejemplo: y vi que estuve vivo con la muerte y vi que estaba muerto con la vida; o a la inversa), para subrayar la amarga connotación con las dos últimas palabras de los dos últimos versos ("muerte" y "muerto"). Es también muy oportuno el cambio en el aspecto verbal de un verso a otro: el "estuve" del verso penúltimo indica un estado -el del sueño dichoso- ya concluido definitivamente; el "estaba" del último verso sugiere, en cambio, la situación desoladora que dura y permanece.

Las sugerencias del soneto de Quevedo son infinitas y puede erigirse sin ninguna violencia en un ejemplo paradigmático -con sus virtudes y limitaciones- de la mentalidad del Barroco español. ¿No están contenidos en este soneto todos los impactos del desengaño? La sensación, por ejemplo, de que la dicha, una vez ocurrida, sólo es un sueño, y que se evapora como esas mujeres (Leonor o Justina) que, en *El esclavo del demonio* o *El mágico prodigioso*, don Gil y Cipriano creen haber gozado para descubrir que sólo han yacido visionariamente con dos espectros. La percepción, en última instancia, de la

130 El soneto XLIII, donde alude a un sueño con la persona amada, termina con este quiasmo: "All days are nights to see till I see thee, / and nights bright days when dreams do show thee me". Quevedo, en efecto, radicaliza las metáforas: el día se convierte en "vida" y la noche se convierte en "muerte".

131 Se trata del soneto que comienza: "Ardo, Amor, y no enciende el fuego al hielo".

inconsistencia de todo pasado, sea éste feliz o desdichado, de que "Fue sueño Ayer" como decía Quevedo en otro soneto. La impresión asimismo de hallarse instalado en una frontera entre la ficción y la realidad, donde todo, fácil y confusamente, puede invertirse: la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la dicha y la desdicha. En el soneto que comentamos el sueño se identifica con la muerte, pero esa muerte es la dicha que se *vive*, aunque sea lo contrario a "la vida" menesterosa que al final se impone en el último verso. Y, con todo, la vida puede ser también un sueño inconsistente frente a otras realidades más sustanciales. Las del espíritu, por ejemplo. En otro espléndido soneto ("Retirado en la paz de estos desiertos"), Quevedo afirma que los muertos, a través de los libros, "al sueño de la vida hablan despiertos". Estamos ya en el tópico de 'la vida es sueño', con sus lecciones morales y religiosas, ejemplarmente expuestas por Calderón (que también recrea, por supuesto, el retruécano quevediano: en el sueño, "muerto vives y vives muerto", leemos en *La cena de Baltasar* (v. 1078). A ese tópico de 'la vida es sueño' nos referiremos de inmediato. Pero vaya por delante el sugestivo universo metafísico y existencial en el que se inscribe el soneto comentado de Quevedo.

Ahora bien, también hemos aludido a sus limitaciones (que son, en el fondo, las del Barroco español). El soneto se instala sistemáticamente en un ámbito especulativo de oposiciones conceptuales -infierno/cielo, llamas/hielo, opuestas flechas, dormir/despertar, vida/muerte- que remite, en efecto, al sustancial antagonismo entre la Realidad y la Ficción. No cabe duda de que es un mérito del poema sugerir que estas antítesis se disuelven y confunden en el crisol fantástico del sueño. Pero este planteamiento conceptual escamotea finalmente el asunto específico del poema. No parece que estemos, de hecho, en el terreno sensual, aunque proceloso, de la tradicional imaginación amorosa, sino en el de la duda ontológica y la perplejidad metafísica. El soneto rebasa y dimensiona el motivo inicial (tan pícara y materialmente expuesto en los dos primeros versos) y con ello gana en trascendencia, pero pierde emoción y credibilidad como vivencia singular y concreta.

En el Barroco español -con las consabidas excepciones (Lope, por ejemplo, aunque pertenenece a una generación más temprana)- lo conceptual y especulativo constriñe a menudo la exposición personal y libre de las experiencias.

Esto se evidencia si, ciñéndonos al tema que nos ocupa, hacemos una cala (brevísima e imperfecta) de literatura comparada. Y nada mejor que hacerla con la literatura inglesa, la única que se aproxima en valor e importancia a la literatura española en el Barroco europeo. El asunto del sueño amoroso fue también allí tratado con asiduidad, pero, por lo general, de un modo más suelto e imaginativo. Ya en la época manierista, a finales del Renacimiento, el motivo tradicional adquiere nuevos vuelos en Philip Sidney, cuyo poemario *Astrophel and Stella* incluye dos magníficos sonetos (38 y 39), donde los viejos tópicos se renuevan y estilizan: anticipando, en cierto modo, la idea de Hölderlin de que "el hombre es un dios cuando sueña y un pordiosero cuando piensa", el sueño se define como "the poor man's wealth, the prisoner's release, / th'indifferent Judge betweene the high and low"; el poeta, por ejemplo, sueña con Stella, que en su visión onírica ("livelier than else-where") no sólo resplandece sino que canta ("not onely shines but sings"), pero al abrir los ojos la imagen se evapora, dejándole sólo una triste elocuencia ("wailing eloquence") con la que, obviamente, se construirá el poema. Estos y otros rasgos no contradicen la tradición, pero la modernizan en su expresión considerablemente. Las siguientes generaciones abordarán el tema de manera aún más libre y renovadora. John Donne, por ejemplo, en su magnífico poema *The Dream*, parte de la situación tradicional del sueño erótico con la amada, que se desvanece al despertar de pronto el soñador; pero el previsible desengaño subsiguiente queda conjurado al enterarnos de que es la propia amada quien lo despierta para proseguir en la realidad los interrumpidos goces del sueño: "Enter these arms, for since thou thoughtst it best, / not to dreame all my dream, let's act the rest". Aún resulta más sugestivo un pequeño y misterioso poema de su contemporáneo Ben Jonson, titulado igualmente *The Dream*, que nos relata la perplejidad en la que se debate un soñador que ignora los

motivos y la identidad de la persona que le ha hecho gozar dentro del sueño.[132] Incluso cuando la literatura inglesa parece afrontar el tema de la manera más barroca, es posible encontrar a veces un hálito auténtico y personal de experiencia vivida, no fundamentada ni trascendida por los conceptos. Tal ocurre en el sentido poema que John Milton dedicó a su esposa muerta, la cual se le aparece en el curso de un sueño ("Methought I saw my late espoused saint"). Las referencias mitológicas, las oposiciones conceptuales, el desengaño final o los antecedentes literarios del propio asunto (Propercio, Dante, Petrarca...) no encorsetan metafísica ni literariamente la experiencia.

No puede decirse lo mismo del -por otro lado, magnífico- soneto de Quevedo. Pero lo que pierde por un lado, lo gana como síntoma y expresión no sólo de una angustiosa tensión personal, sino de la propia idiosincrasia de la España de la época, moradora permanente en la frontera indiscernible entre lo Real y lo Imaginario. No en vano esta particular idiosincrasia fue la máxima revita-

---

132 No me resisto a transcribir el poema:
"Or scorn or pity on me take,
I must the true relation make:
I am undone tonight;
Love in a subtle dream disguised
hath both my heart and me surprised,
whom never yet he durst atempt awake;
nor will he tell me for whose sake
he did me the delight,
or spite,
but leaves me to inquire,
in all my wild desire
of sleep again, who was his aid;
and sleep so guilty and afraid
as, since, he dares not come within my sight."

He aquí mi tentativa de traducción: "Apiadaos o haced escarnio sobre mí, / pero he de contar la verdad de lo sucedido: / Estoy perdido esta noche; / el Amor, disfrazado en un sueño sutil, / me ha sorprendido a mí y a mi corazón, / que nunca el Amor se atrevió a despertar; / él no me dirá por causa de quién / me produjo esa delicia / o ese tormento, / sino que en mi loco deseo / de soñar otra vez / me deja preguntando quién ha sido su intermediario; / y a mi sueño, tan culpable y asustado / que desde entonces no se atreve a visitarme".

lizadora del antiguo tópico de la vida como sueño, una vieja idea que se encontraba ya en Píndaro, Sófocles o Platón y que reapareció en el aluvión clasicista del Renacimiento (Petrarca, Montaigne...), pero que dio lugar en el Barroco a una especulación de hondo calado y adquirió en nuestro país una singular intensidad. Casi no hubo escritor español que no la aludiera, aunque es Calderón quien pasa por ser, con toda justicia, el autor que la elaboró con más brilantez (y no sólo en *La vida es sueño*, sino en hasta nueve obras distintas). Pero la idea no revivió tan sólo en la España literaria. Pascal la recoge angustiadamente en sus pensamientos, afirmando que "nadie está seguro, fuera de la fe, de si vela o duerme"[133], y también Descartes desde la primera de sus *Meditaciones metafísicas*; sólo al final de la sexta y última declarará haber resuelto sus dudas, "particularmente esa inseguridad tan general relativa al sueño que no podía distinguir de la vigilia". Pero lo que en Descartes es básicamente un problema de *criticismo*, esto es, de examinar los propios límites del intelecto para fundar una moderna teoría del conocimiento, en los barrocos españoles será un asunto onto-teológico de dimensiones y consecuencias muy distintas.

Como afirmaba Unamuno,[134] si comparamos la idea de Calderón con la conocida fórmula de Shakespeare ("We are such stuff / as dreams are made of", *La tempestad*, IV, 1ª), puede advertirse que Calderón -y los españoles del XVII- no cuestionaban la realidad de sí mismos ni su facultad como entes de conocimiento, sino la realidad de su propia vida y de las cosas que los rodeaban. Y es que el tópico no planteaba *sensu stricto* un problema filosófico, sino teológico y moral. Porque la idea, a mi juicio, no debe tampoco reducirse a la interpretación de J.A. Maravall, para quien el *topos* de 'la vida es sueño' "era la fórmula más definitivamente conservadora que pudo inventar la mentalidad del Barroco español, al servicio de sus pretensiones

---

133 Sección I, VII, pag. 383, *Obras* (Alfaguara, Madrid, 1981.

134 En el artículo "Sueño y acción", incluido en *De esto y de aquello* Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1973, pags. 14-20). Véase también, en el mismo libro, el artículo titulado "La vida es sueño".

inmovilizadoras, como resorte propagandístico de defensa de los intereses de una sociedad estática que volvía a verse vigorizada".[135] Sin duda el tópico se avenía a esa estructura medievalizante y estamental que presenta la España del XVII, pero eso no puede hacer olvidar que la idea es mucho más el indicio y expresión natural de una mentalidad y estado de ánimo determinados que una especie de *slogan* retórico utilizado a conciencia para defender unos intereses político-sociales. Sería mejor, en este sentido, apelar a la situación de inercia histórica que vivía España en ese momento. El reciente pasado parecía prolongarse en un sueño heroico militar y religioso. Si Santa Teresa confesaba al final del *Libro de su vida* que Dios le había concedido "una manera de sueño en la vida, que casi siempre me parece estoy soñando lo que veo", y Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (I, vs. 88-89) decía a propósito de los poetas que "llorando guerras o cantando amores / la vida como en sueños se les pasa", la España barroca pareció asumir en su integridad el sueño de los místicos y de los poetas, distanciándose de una realidad cada vez más desoladora. En efecto, la sociedad española era víctima,de un estado general de somnolencia, de esa especie de "encanto narcótico" que, de Cellorigo a Alvarez Ossorio, los arbitristas denunciaron a lo largo del siglo XVII."Todos se echan a soñar con que todo lo que pasa parece sueño", decía Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos*,[136] y el propio Felipe IV, que confesaba, ante sus desgracias, hallarse "en estado que no sé si es sueño o verdad lo que pasa por mí",[137] confirmaba ese diagnóstico. Como se ve, la noción de la vida o la realidad como sueño -aun transmitiendo un sentido implícito de exculpación e irresponsabilidad política y social- no se reduce a un simple recurso manipulatorio de la clase

135 *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones S.A., Madrid, 1972, pag. 108

136 Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCXXI, Madrid, 1968, pag. 183.

137 En su correspondencia con Sor María de Agreda, *Epistolario Español*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CVIII, Madrid, 1958, pag. 82 (Carta CII).

dirigente.

El tópico apuntaba, ciertamente, a otro ensueño más general, de signo teológico. Ante los ojos de Dios -y de los creyentes españoles del XVII-, la realidad de lo eterno es de tal entidad que reduce la vida en este mundo a la categoría imprecisa y deleznable de los sueños. Es la idea que subyace en la obra paradigmática de Calderón sobre el tema y el significado último del tópico en la España barroca: el poder de la realidad trascendente convierte casi en un sueño la realidad inmanente de este mundo; pero, de otro lado, la *impresión de realidad* que ofrece la vida es tan acuciante que, como dice Segismundo en la obra calderoniana, "no es posible que quepan / en un sueño tantas cosas" (III, 10ª, vs. 2924-5), ni parece posible tampoco que pueda ser una mentira su pregnante recuerdo de Rosaura (vs. 2134-7). La perplejidad existencial (aquélla que le hace a don Quijote dudar de sí y de su misión al no saber si es verdad o mentira lo que ha visto en la cueva de Montesinos) y la confusión epistemológica ("¿qué confuso laberinto / es éste donde no puede / hallar la razón el hilo?", dice Clotaldo en *La vida es sueño*, I, 8ª, vs. 975-7) es la consecuencia de todo ello. Calderón afirma que 'la vida es sueño', pero titula un auto sacramental *Sueños hay que verdad son*. La realidad y la ficción quedan así configuradas como un *trompe-l'oeil* cuya resolución no podrá nunca ser gnoseológica, sino moral y religiosa.

La amorosa experiencia onírica que Quevedo nos relata en su soneto debe leerse a la luz de este contexto; sólo así podremos entender a qué profundo y general "desconcierto" se refiere en su verso antepenúltimo y qué renovada dimensión adquieren ahora las paradojas finales. Pero el autor de los *Sueños* todavía nos brinda otra pieza maestra que perfilará aún más su actitud -y la de su época- ante el tema que nos ocupa. Se trata del soneto siguiente:

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,
y viendo mi sudor, se me desvía;
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos;
y como de alcanzarla tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en ríos.

El sueño invade en este poema la vigilia,[138] ocupa no sólo la noche sino también el día (v. 3), y la mujer soñada queda absolutamente desmaterializada: no es más que "fugitivas sombras" (v. 1), "trasgo" (v. 4), "imagen vana" (v. 9), nada, en fin, que le aporte cuerpo y alma, nada, por otro lado, que la enaltezca y dignifique. Estamos ya muy lejos ciertamente del origen de la tradición cortés y petrarquista, por más que Quevedo en este soneto se base quizá en otro de Petrarca (*Canzoniere*, 212), que comienza de este modo:

Beato in sogno e di languir contento,
d'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non ha fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, e scrivo in vento...[139]

138 Dentro de su clasificación de sonetos sobre el sueño, Christopher Maurer incluye el presente poema en el apartado de "sonetos de la duermevela" *(op. cit.*, pags. 153-4).

139 "Feliz en sueños, de sufrir contento,/ de abrazar sombras y seguir la brisa del estío, / nado en un mar que no tiene fondo ni orillas, / surco en las olas, construyo en la arena y escribo en el viento...". La crítica también ha relacionado esa imagen de 'abrazar sombras' en el primer verso de Quevedo con algunos versos de Marino (*Lira*, I, 28b, vs. 10-11 y *Adone* V, 24), e incluso se ha remontado al último dístico de la Elegía IV,7 de Propercio, donde el poeta, muerta ya su amada Cynthia, la contempla en sueños, inclinándose sobre su lecho, pero cuando intenta abrazarla, su

También aquí se sueña con la amada y el soñador no abraza más que una sombra evanescente (luego se refiere a la mujer como "una cerva errante e fugitiva"), pero las diferencias son sustanciales. Todo el soneto de Quevedo rezuma cansancio (v. 2). Petrarca menciona asimismo ese concepto, pero lo refiere a todo menos a su ilusión amada: se declara cansado para cualquier cosa que no sea el objeto de su perdición ("cieco e stanco ad ogni altro ch'al mio danno"), del mismo modo que Garcilaso en un pasaje de la Elegía II, donde habla de sí mismo como de aquel amante que "abrazado con su dulce engaño / vuelve los ojos a la voz piadosa / y alégrase muriendo con su daño". Pero Quevedo no se alegra en su dolor y su alma se cansa de abrazar las fugitivas sombras de su sueño. Su persistencia ya no obedece a la fidelidad de una sublimada pasión amorosa, sino a un loco y hambriento deseo. "De alcanzarla tengo gana" dice en el verso penúltimo, y en el gráfico prosaísmo se refleja a las claras el cariz de su intención.

En asunto y significación el soneto de Quevedo está en la línea de los que compusieron otros poetas del momento, también tocados, inevitablemente, por el ocaso de la tradición petrarquista. Se parece mucho, en efecto, a un poema, ya transcrito (ver pag. 33), de Bartolomé Leonardo de Argensola, donde el enamorado contempla en un sueño la imagen fugitiva de la amada; el soñador corre tras ella, pero es burlado: "los brazos tiendo al gusto que me ofrece; / mas ella (sombra al fin) desaparece, / y abrazo al aire, donde está escondida". También guarda parecido con un abstruso y difícil soneto del Conde de Villamediana, referido asimismo "A un sueño". El poema comienza "Aguarda, sombra inquietadora, espera" y, a semejanza de los de Quevedo y Argensola, la imagen onírica se le muestra esquiva. El poeta se lamenta de que aun las sombras del sueño -que resulta, en realidad, una pesadilla- le agraven su mal de amores ("que aún sombra falta que del mal me guarde"), pero, de acuerdo en último término con la tradición, acaba amparándose en el "sueño enemigo" como

---

sombra se desvanece: "haec postquam querula mecum sub lite peregit, / inter complexus excidit umbra meos" (vs. 95-96).

en un consuelo ("que en mis tormentos el alivio es sombra"), algo que, desde luego, no sugiere el alma abatida y resabiada de Quevedo.

Como se ve, en estos poemas, de manera muy reveladora, el ideal ya no es metaforizado por la luz o por el sol, como era costumbre en la tradición cortés y petrarquista, sino que es ya su antípoda sombra. Y en Quevedo, por añadidura, una sombra espectral, que se entiende como "trasgo". No está de más transcribir el sentido preciso de este término, tal como Sebatián de Covarrubias lo definía en su *Tesoro de la Lengua* (1611): "el espíritu malo que toma alguna figura, o humana o la de algún bruto, como es el cabrón". Degradación tremenda del ideal la que acomete Quevedo con este concepto. Ya no se trata de una ingeniosa y galante agudeza a propósito de las diabólicas artes femeninas, tal como lo hizo John Donne al comienzo de su poema *Love's Exchange*: "Love, any devil else but you, / would for a given soul give something too" (Amor, cualquier otro diablo, excepto tú, / daría por un alma entregada también algo). El carácter malévolo y destructivo del fantasma femenino en este soneto de Quevedo no ofrece dudas, y su lucha con él a brazo partido viene a ser la contrafigura del enfrentamiento bíblico de Jacob con el Angel para arrancarle su bendición. Y en Quevedo el resultado es, obviamente, la condena: una condena existencial. Julián Olivares, en sus atinados comentarios a este poema (*op. cit.*, pags. 98 y ss.), advierte que los versos 3 a 6 del soneto quevediano son una imitación de los versos 40-44 de la Epístola VI de Francisco de Aldana "Sobre la contemplación de Dios y los requisitos della": "y con un trasgo a brazos debatiendo / que al cabo, al cabo, ¡ay Dios!, de tan gran rato / mi costoso sudor queda riendo". Parece evidente que Quevedo tomó sus imágenes de este singular poeta que tanto admiraba, pero hay que aclarar que los versos de Aldana -sublimados, además, por la vía mística, en la continuación del poema- no se refieren exlusivmente a una mujer, sino al conjunto de fantasmas y deseos errados que ha abrigado en su vida al punto de cumplir la cuarentena. Quevedo, en cambio, identifica al "trasgo" con el ideal femenino y focaliza en torno a ese trasgo todo su soneto.

El dulce y nostálgico Imaginario de la sentimentalidad petrarquista se vuelve aquí violento y patético. Las imágenes quevedianas alternan o simultanean ambas tonalidades expresivas. Resulta patética, por ejemplo, -a más de siniestra- la figura del "trasgo... entre mis brazos", como quien acuna o mece al espíritu diabólico de su perdición, y es penosa igualmente la imagen del "sudor", que, como dice Julián Olivares, "intensifica la noción de la lucha a la vez que sirve como una indecorosa pero expresiva metonimia de la lujuria del poeta". En realidad, todo el soneto alterna de modo extraño e impactante, junto a una sentida afectvidad ("el alma mía", "entre mis brazos", "los ojos míos"...), una agresividad considerable, que se manifiesta a veces léxicamente ("luchando", "vengar" o la perífrasis "doy abrazos" que aquí expresa más violencia que 'abrazar') y a veces también fonéticamente (como en el verso 7, donde el esfuerzo de la acción representada se acentúa con la aliteración de sonidos fricativos: "*v*uel*v*o con nue*v*a *f*uerza a mi por*f*ía"; o la repetición de 'uves' en el v. 9: *v*oyme, *v*engar, *v*ana). Todo sugiere el acoso sexual, la fallida y pretendida violación que el alucinado ¿amante? quiere cometer con el inaccesible fantasma de sus sueños. Pero esa violenta locura amorosa se volverá contra sí mismo, como se indica manifiestamente en el verso 8: "y temas con amor me hacen pedazos". "Me hacen pedazos" es un nuevo prosaísmo -en la línea de los otros del poema: "trasgo", "sudor", "tengo gana"- que conculca, una vez más, la tradición de la lírica amorosa y deja al descubierto, en toda su crudeza emocional, el convencionalismo en el que deambulaban los lamentos estilizados de los enamorados petrarquistas.

Pero Quevedo es un alma escindida y contradictoria. Su lucha física y psicológica, representada a lo largo del soneto con hasta seis intentos sucesivos por violentar el ideal (en un proceso que reproduce y contrasta significativamente con las seis dulces evocaciones imaginarias del soneto de Fray Luis, analizado al principio de este ensayo), se derrama al final, sorprendentemente, en una imagen que nos devuelve de súbito a la tradición (y que reproduce asimismo el último verso del poema luisiano); "el llanto en ríos" que hiperbóli-

camente hace correr para alcanzar a la dama fugitiva, siquiera sea con ese flujo abisal de su pena, es ciertamente un final 'canónico' para un poema que dista de serlo. Y es verdad que, tras los embates y heterodoxias que en este soneto han recaído sobre el petrarquismo, percibimos ahora la gastada metáfora con ojos nuevos, en todo su efecto emotivo y sugeridor. Pero no debemos olvidar -y, en efecto, no olvidamos- que ese aluvión fisiológico y sentimental viene justificado por el prosaísmo del verso anterior -porque el desesperado amante tiene "gana", como sea, "de alcanzarla"-, en lo que parece casi más un intento vengativo de anegar esa imagen deseada -ese "trasgo", al fin y al cabo, que le humilla- que la rendida y purificadora efusión afectiva que solía dictar la ortodoxia del petrarquismo.

Si comparamos este soneto con el anteriormente comentado, advertimos que en éste Quevedo manifiesta claramente lo que está expresado en el otro a nivel de síntoma: su atormentada frustración ante el ideal intolerable de la tradición amorosa en la que se inscribe. La recurrencia en ambos al motivo del sueño no es ya una fabulación nostálgica o idealizadora, sino la explicitación de la distancia mental que le separa de un canon literario y emotivo al que sólo puede adherirse en la abstracción de una fantasía onírica (en el primer caso) y que ya ni siquiera es posible como ensoñación amable (en el segundo). El sueño ha pasado de ser un "dulce desconcierto" a ser una pesadilla en la que "se cansa el alma" -y la interminable y vana persecución a que somete al espectro amoroso remeda con bastante fidelidad esa angustiosa cámara lenta que a menudo rige en los malos sueños. La imaginación amorosa, de acuerdo con los señuelos y las características de la tradición petrarquista, es ya inimaginable para Quevedo y los mejores poetas del Barroco. Aún era posible para los contemporáneos de Fray Luis, por más que significara, como indica el soneto del fraile agustino, un error y una debilidad; todavía lo fue para Góngora y su generación, aunque tuvieran que recurrir al puro ingenio y la sensualidad renovada para apuntalarla. Pero ya en Quevedo se muestra imposible. Ahogados por el concepto racionalizador y por un largo aprendizaje en el desengaño, el entusiasmo y la espontaneidad necesarios para

erigir la imaginación sobre las bases que antes la sustentaban, desaparecieron por completo. Los grandes poemas amorosos de Quevedo son tremendamente abstractos y conceptuales; cualquier fabulación sobre la amada o las dulces estrategias y tesituras del amor brilla en ellos por su ausencia. La única posibilidad hubiera sido asumir de entrada esa imposibilidad y partir de la misma para emprender con la imaginación nuevos caminos ficcionales (o recorrer el mismo de otro modo: huyendo hacia adelante).

V

Sor Juana: "si te labra prisión mi fantasía"

Esta alternativa declaradamente ficcionalista, donde el imperio agridulce de la imaginación sienta sus reales sobre la propia y ya asimilada experiencia del desengaño, puede ser admirada de modo ejemplar en un soneto muy conocido de Sor Juana Inés de la Cruz, que ha sido, por cierto, relacionado en alguna ocasión con los sonetos recién comentados de Quevedo.[140] La extraordinaria monja mexicana (1651-1695) disfrutó en tiempo y espacio de la distancia necesaria para asumir el Barroco español con suficiente perspectiva y canalizar el Imaginario amoroso en la dirección que mencionamos. He aquí su magnífico poema, encabezado por el siguiente título: "Que contiene una fantasía contenta con amor decente":

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero.
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

---

140 En efecto, Carlos Blanco Aguinaga ("Dos sonetos del siglo XVII: Amor-locura en Quevedo y Sor Juana", en *Modern Language Notes*, vol. 77, num. 2, 1962, pag. 157 y ss.) y José María Pozuelo Yvancos (*op. cit.*, pags. 143-144) lo relacionaron con el último de los que hemos comentado, y Octavio Paz, por su parte, en su monumental obra sobre sor Juana, con el soneto dirigido a Floralba (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1985, 1ª reimpresión, pag. 382).

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejes burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

El horizonte petrarquista -ya de entrada desfigurado por ser femenino y no masculino el sujeto de la enunciación- está aquí presente sólo como mediata y lejanísima instancia. El punto de partida inmediato y reconocible es la modelización ficcional que sobre esa tradición hizo el Barroco, magistralmente asimilada por esa fabulosa caja de resonancia que al otro lado del Atlántico constituyó la poetisa mexicana.[141] Sor Juana -que no se priva, más de una vez, de parodiar a fondo la tradición petrarquista[142]- parte en sus poemas amorosos de la lección sobradamente aprendida del desengaño, y con esa premisa elaborará un erotismo mental y sublimado. Por eso rechaza los sueños y las pesadillas amorosos del Barroco, conducentes a un desengaño que hubiera sido, como punto final, tan inverosímil como pueril, dado su estado religioso y su cultura literaria. El único desengaño personal y formalmente asumido bajo ese modelo será el desengaño intelectual que tiene lugar en su *Primero Sueño*, al que más abajo nos

141 La Nueva España vivió con fervor y plenitud la cultura hispánica peninsular. Méjico produjo lo que Octavio Paz denominó "una literatura trasplantada" (que es el título que encabeza el Cap. IV de la Primera Parte de su libro sobre Sor Juana, *op. cit.* nota anterior). Su más insigne representante, Juana Inés de la Cruz, dotó a esa herencia, que a finales del siglo XVII era ya en la península un legado formalizado y caduco, de una energía y vitalidad asombrosa, en lo que fue, por así decirlo, un bello canto del cisne de esa tradición.

142 Véanse los comentarios que a este respecto formula Georgina Sabat de Rivers sobre el soneto que comienza "Inés, cuando te riñen por bellaca" y sobre el largo poema en ovillejos dedicado al retrato de Lisarda ("Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de sor Juana", en *Estudios de literatura hispanoamericana*, P.P.U., Barcelona, 1992, pag. 188 y ss.).

referiremos. Pero en los poemas amorosos manifiesta una lúcida capacidad analítica e introspectiva donde la pasión nunca deja de lado al intelecto. Su intención, cuando menos, está muy clara en el título que encabeza su largo poema en redondillas: "En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor". Basta leer los dos conocidos sonetos que dedicó a la Esperanza ("Diuturna enfermedad de la Esperanza" y "Verde embeleso de la vida humana") para entender la flexión que Sor Juana aplicará al Imaginario amoroso, cuyo resultado supone, en última instancia, el sutil pero eficaz deslizamiento desde la fantasía problemática y atormentada al limpio autocratismo de la ficción, y desde el sueño inconsistente que concluye en desengaño a la anticipada especulación sobre el delirio y la derrota. Pero nada mejor que analizar con algún detenimiento el soneto que acabamos de transcribir:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

El primer verso interpela a esa "sombra" en la que el Barroco ha convertido, como vimos, al luminoso objeto del deseo petrarquista, y se ha relacionado, entre otras fuentes posibles, con las "fugitivas sombras" del verso inicial en el soneto de Quevedo. Pero aún se parece más al verso con el que arranca el ya citado poema de Villamediana: "Aguarda, sombra inquietadora, espera". Y su sentido, en el contexto de todo el cuarteto, puede todavía asimilarse con más propiedad a un soneto de otro conde famoso en la poesía barroca española -el de Salinas-, que comienza aludiendo a un "Amado engaño de la fantasía", concebido como un "gusto que como sombra se desvía". Pero el soneto de Sor Juana se apartará a la postre del planteamiento inicial que comparte con los poemas de ambos Condes (Juan de Tassis y Diego de Silva). En éstos la situación se ¿resuelve? aceptando a duras pensas la dolorosa convivencia con esa sombra perturbadora que aparece en el sueño o la fantasía; en Sor Juana, por el contrario, esa

sombra será, al cabo, la materia dominada con que fabricar libremente sus sueños.

Sin embargo, el cuarteto inicial -con sus consabidos términos y sus inevitables paradojas- no ofrece por sí mismo novedades literarias dignas de mención. Ya el último Renacimiento empezó a concebir a la amada en términos espectrales, y así, en poetas petrarquistas como Francisco de la Torre, la dama es aludida con frecuencia como un amado "simulacro". En el Barroco -ya lo hemos visto- esta tendencia se acentúa y no es difícil encontrar series parecidas a las empleadas por Sor Juana en su arranque del poema. Por citar sólo unos versos de Calderón extraídos al azar, la amada será "el cuerpo de mi ilusión, / la alma de mi fantasía,/ [la] sombra que helada y fría / mi imaginación formó" (*No hay cosa como callar*, Jornada I). Es cierto que Sor Juana da expresión afortunada a los trillados conceptos. "Sombra" e "imagen", por ejemplo, fueron voces ya usadas en el último soneto visto de Quevedo. Pero la expresión "sombra de mi bien" aún despierta sugerencias, e igualmente la fórmula "imagen del hechizo", que parece elevar lo imaginario a una segunda potencia. También se produce una cierta gradación entre los cuatro sustantivos fundamentales del cuarteto: "sombra" es todavía la proyección de un algo físico, "imagen" es un recuerdo de la mente, "ilusión" es sólo un deseo esperanzado, y "ficción", por último, es ya una quimera elaborada conscientemente. Cabe advertir, por cierto, la distancia que media, con el paso de un siglo, entre esta idea de la "dulce ficción" y el "dulce error" del soneto de Fray Luis, analizado al principio de este ensayo. Sor Juana no ignora que su esperanza va errada, pero ese error ya no puede ser concebido como algo dulce (ni este adjetivo será aplicado al "desconcierto" que produce la dicha soñada, como en el caso de Quevedo). Lo *dulce* será la construcción autónoma y ficcional de la mente. Lo dulce no será, en última instancia -y como se revela al final del poema-, un literaturizado embeleso amoroso, sino el cultivo de una íntima literatura fabricada a partir del amor.

No cabe duda de que este planteamiento declaradamente ficcional ante el objeto de la pasión amorosa puede ser interpretado psicoanalíticamente en el caso de Sor Juana.

Hija natural de un posible caballero vizcaíno -Pedro Manuel de Asbaje- y de una criolla -Isabel Ramírez-, el padre desapareció muy pronto del hogar familiar; Sor Juana, que acaso ni siquiera llegó a conocerlo, estableció con esa figura -como afirma Octavio Paz en su imprescindible monografía- una relación fantasmática, imaginaria, que trascendió a su literatura: "Sus poemas amorosos no giran nunca en torno a la presencia del amado, sino de una imagen, forma fantástica ceñida por la memoria o el deseo. La persona querida aparece como un ser de humo, una sombra esculpida por la mente".[143] En este sentido, el soneto que comentamos, que el polígrafo mejicano considera como "el compendio -y más: la cifra- de su poesía amorosa" (*op. cit.*, pag. 380), resulta paradigmático. Y la explicación de su opción ficcional queda reforzada biográficamente si consideramos su condición de mujer joven, inteligente y apasionada, sometida al hábito y al convento sin vocación religiosa específica. Quizá esto la condujo -y no sólo en el terreno amoroso- a construirse vicaria e intelectualmente todo un mundo de "dulce ficción". El comienzo de uno de uno de sus romances no puede, de hecho, ser más explícito: "Finjamos que soy feliz, / triste Pensamiento, un rato; / quizá podréis persuadirme, / aunque yo sé lo contrario".

Pero, de otro lado, y a esas alturas del siglo XVII, una poetisa culta y sensible como Sor Juana no podía dejar de percibir la vulgarización estética a que había llegado la fantasmal situación imaginaria hipercodificada por el Barroco. Da la impresión de que el agotamiento físico y psicológico que manifestaba Quevedo en su soneto "A fugitivas sombras doy abrazos" tenía que afectarle no sólo a él sino a los mejores poetas que desearan seguirle en ese terreno. Se imponía, cuando menos, un ligero cambio en la perspectiva lírica y sentimental. Ese es el proceso que seguirá Sor Juana en su poema. Sin embargo, la monja postergará astutamente ese giro decisivo, y el segundo cuarteto todavía representa la situación a la manera convencional:

---

143 *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, ed. cit., pag. 111.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Los dos primeros versos fundan su acierto en las dilogías: "atractivo" apunta al significado emocional y psicológico de la seducción -relacionado con el "hechizo" del verso 2-, pero también, como es obvio, alude al sentido puramente físico que lo vincula a la metáfora del "imán". Esta imagen fue, por cierto, bastante empleada en la poesía de la época[144], y era particularmente propicia a la avidez científica de un espíritu curioso como el de Sor Juana, que la utiliza (entre otras de carácter técnico o mecánico: reloj, fuelle, arcaduz...) en un pasaje de su poema *Primero Sueño* cuando describe el funcionamiento de los órganos corporales durante el descanso: en un verso muy parecido al del soneto que comentamos se refiere al "pulmón, que imán del viento es atractivo" (v. 213). Pero el "imán", en su soneto, se refiere a las "gracias" irresistibles del amado, a las que su pecho sirve de "obediente acero"."Acero" es aquí otra dilogía: como metáfora de "pecho" hace correlato con el "imán" del verso anterior, pero en sentido metonímico sugiere un desplazamiento de lo físico a lo moral que alude a la fidelidad inquebrantable de su disposición amorosa, tan fuerte y consistente como el acero. Curiosamente, y tras ese juego de relaciones metafóricas, Sor Juana altera, e incluso invierte, el significado convencional de "acero" en la poesía amorosa -que aludía a la frialdad o la indiferencia afectivas- para ser aquí una figura de la entrega física y sentimental. Tras estos dos primeros versos del cuarteto, Sor Juana finaliza con una tópica interrogación retórica que predispone al lector eficazmente para recibir la sorpresa que le supone el cambio de tono y orientación que tiene lugar en

144 Citemos tan sólo un verso de la obra *El baño de Procris*, del escritor hispanomejicano Agustín de Salazar y Torres, a quien Sor Juana imitó más de una vez: "mi corazón fue imán, norte sus ojos".

los tercetos[145]:

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía...

El "Mas" indica, como casi siempre, un giro en el razonamiento discursivo, pero en esta ocasión no significa el paso del engaño al desengaño -como hemos visto que sucedía en muchos de los poemas comentados-, sino más bien lo contrario. El "Mas" anula, de hecho, la súplica inicial ("Detente") que presidía el tono y la intención de los cuartetos. Ese ruego se deja de lado para lograr la victoria en otra dimensión. El alma doliente y entregada se revuelve de pronto ante su tirano -y en ese duro término de "tiranía" podemos advertir, una vez más, el síntoma de la rebelión contra el esquema cortés y petrarquista. Cuando Garcilaso, por ejemplo, hablaba de su triste sumisión a lo "que me da vida y muerte cada día, / y es la más moderada tiranía" (Canción IV, vs. 59-60), no se refería a la mujer amada, sino al apetito que esclavizaba a la razón (aunque *moderadamente*, porque lo hacía con el consentimiento del poeta). Pero en Sor Juana la tiranía alude directamente al sujeto amado, que además *blasona*, es decir, alardea, "satisfecho" de su *triunfo*. Parece aquí advertirse -al margen ya, por supuesto, de los codificados esquemas literarios sobre el amor- una velada crítica de la mujer ante ciertos visajes característicos del comportamiento del hombre, y algo apunta en esos versos hacia esa "arrogancia" masculina con

145 En los tercetos, por cierto, la prodigiosa compenetración de Sor Juana con la poesía barroca española pudo quizás, inconscientemente, hacerle revivir los primeros 4 versos del soneto que abre el Cancionero a Lisi de Quevedo. En ellos el poeta español expresa admirablemente el absurdo que supone para el hombre enorgullecerse de su albedrío cuando está de hecho sometido, en virtud del amor o del deseo, al determinismo que le impone la mujer: "¿Qué importa blasonar del albedrío, / alma, de eterna y libre, tan preciada, / si va en prisión de un ceño, y, conquistada, / padece en un cabello señorío?" El sentido de los tercetos de sor Juana es bien distinto al de este cuarteto de Quevedo, pero es llamativa la identidad de los conceptos ("blasonar", "prisión") y la semejanza de algún giro ("qué importa" / "poco importa"). Sor Juana pudo tener, entre otros, estos versos quevedianos en su recámara mental al redactar su soneto.

que se cierran los reproches que la poetisa mejicana formula en su conocidísimo poema en redondillas "Hombres necios que acusáis". En cualquier caso, la mujer amante, la aguerrida monja -que explicitó varias veces en sus poemas amorosos el sutil (y no tan sutil) sadomasoquismo que, de acuerdo con el modelo de la tradición, presidía las relaciones sentimentales[146]- no está dispuesta a desempeñar, sin más, el silencioso y pasivo papel de la víctima:

que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

La rebelión frente al tirano se hace por la vía de la imaginación. Como en los mencionados poemas de Argensola, de Quevedo, De Villamediana, del conde de Salinas, la esquiva "sombra" de su amor burla el abrazo desesperado, pero la amante ha descubierto el modo de combatir a la "forma fantástica" con sus propias armas. La declaración final resulta aún más osada que la de Quevedo a Floralba en el soneto comentado. En éste se confiesa una posesión ocurrida en la fantasía del sueño; en el de Sor Juana se advierte de la posesión potencial, repetida y provocada cuantas veces se quiera por el sujeto imaginario. No hay escapatoria para el tirano amado ante esta alternativa. El título del poema, como sabemos, hace referencia a "una fantasía contenta con amor decente", pero esa eventualidad puede explicarse, como decíamos a propósito de Quevedo, no porque la fantasía deba ser casta, sino porque tiene lugar en el plano irreal e imaginario. En cualquier caso, todo depende de la absoluta y libérrima voluntad del sujeto amante. La opción de Sor Juana tiene parecido con la seguida por su admirado Góngora en la Canción ya analizada, donde sólo el decoro y la discreción voluntarios

146 Véanse, por ejemplo, los sonetos que comienzan "Que no me quiera Fabio, al verse amado", "Feliciano me adora y le aborrezco" o "Al que ingrato me deja, busco amante".

eran capaces de contener a una imaginación todopoderosa: "No hay guardas hoy de llave tan segura / que nieguen tu persona / que no desmienta con discreta maña", decía el poeta cordobés. De modo semejante, en el poema de Sor Juana no hay llaves que puedan sacar al amado del inexpugnable encierro al que es sometido por la fantasía.

El último y magnífico verso del soneto remata, como mandan los cánones, el impacto en el modo y la cristalización en el tema. La imagen se refuerza fonéticamente con la inclusión sucesiva de dos grupos consonánticos ("la*br*a *pr*isión") que sugieren, efectivamente, la idea de retención y encadenamiento. El concepto, por otra parte, puede recordar la noción expresada por Garcilaso en el famoso verso inicial del soneto V: "Escrito está en mi alma vuestro gesto". La fijación del objeto amado en el alma del amante llegó a ser un tópico en la poesía amorosa cortés y petrarquista, y esa trascendente operación espiritual se expresaba de modo figurado con verbos procedentes de la actividad artística o literaria: esculpir, imprimir, pintar, dibujar, sellar, estampar... Sor Juana opta por un verbo -"labrar"- que, perteneciendo en parte a ese medio, incorpora también, y sobre todo, esforzadas denotaciones de tipo agrícola y artesano. No en vano está sugiriendo una laboriosa y voluntarista manipulación ficcional del objeto amado, y no la elevada y espontánea acción imponderable del amor. Y es que, en definitiva, hay diferencias considerables entre el designio de su verso y el de Garcilaso. Éste responde cabalmente a una depurada tradición amorosa, según la cual la figura de la amada (trasunto al cabo de la belleza divina) se imprimía en el alma mediante un complejo y espiritualizado proceso psicofisiológico (minuciosamente descrito por los teóricos del neoplatonismo) en el que la facultad imaginativa tenía una importancia capital, pues era capaz de visualizar fantasmáticamente esa figura, dando así origen a la extática contemplación amorosa.[147] El verso de Sor Juana parece, no obstante, estar ya muy lejos de ese contexto, y suena más a una venganza del desamor por la vía

147 Véase, para todo esto, la obra de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes...*, ed. cit., pags. 143 y ss. y 181 y ss.

ficcional e imaginativa que a un procedimiento que responda a la construcción sublimada del sentimiento amoroso.

Por lo demás, el estado religioso de Sor Juana y su singularísima personalidad la abocaban a una tesitura donde el amor tenía por fuerza que ser sublimado y deplazado, y ¿qué mejor, para este propósito, que derivarlo hacia la ficción? La autora de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* era un alma intelectual, que se juzgó obligada a renunciar a su natural condición femenina y a las implicaciones sexuales y sentimentales que tal condición lleva de suyo aparejada. Crudamente revelador es, en este sentido, un romance de la monja en respuesta a un caballero peruano que le preguntaba, como una fineza, por qué no se volvía hombre: "sólo sé que aquí me vine / porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique (...)/ Con que a mí no es bien mirado / que como a mujer me miren, / pues no soy mujer que a alguno / de mujer pueda servirle; / y sólo sé que mi cuerpo, / sin que a uno u otro se incline, / es neutro o abstracto...". Con estas premisas no resulta extraño que su erotismo sea potencial y fantasmático, siempre por encima o por debajo de lo físico y de lo actual, como revela esa petición que dirige al "Amado dueño mío" con que inicia uno de sus poemas en liras: "óyeme sordo, pues me quejo muda". No cabe duda, en cualquier caso, de que Sor Juana encuentra un cierto acomodo para estampar su personal y delicada tesitura en el mismo molde de la tradición, tal como ésta había llegado hasta el XVII. Su soneto puede, de hecho, emparentarse con el Imaginario barroco de algunos poetas que, aun siendo rompedores en muchos momentos, partían de la herencia amorosa petrarquista y neoplatónica. Es el caso, como hemos visto, de Quevedo, y en Inglaterra de John Donne, que en su poema *Image and Dream* decía, por ejemplo, lo siguiente: "So, if I dream I have you, I have you, / for all our joyes are but fantasticall" (así, si sueño que te tengo, yo te tengo, / pues todos nuestros gozos son sólo imaginados).

La amorosa prisión en que Sor Juana encarcela, con el concurso de la fantasía, el objeto de su deseo se funda precisamente en ese incontestable saber barroco. Un saber

que es el efecto del desengaño, pero también su triaca, su alternativa. Algo que la monja no pudo hallar para su auténtico objeto de deseo -el conocimiento-, como revela muy a las claras ese monumento al discreto (pero absoluto) desengaño intelectual que resulta ser su obra *Primero Sueño*. En este poema queda patente, por añadidura, que la sibilina vuelta de tuerca que la autora mejicana llevó a cabo con la imaginación amorosa -desde facultad productora y reproductora de un sentimiento fehaciente hasta libre y voluntaria construcción de la fantasía- no era plausible en el terreno del conocimiento. Sor Juana opera en su magno poema con la psico-fisiología tradicional y es fundamental (aunque fallido) el papel que desempeña la *vis* imaginativa en su sueño gnoseológico. Tras describir cosmo-mitológicamente la caída de la noche y representar, según las teorías médicas tradicionales, el descanso del cuerpo humano, Sor Juana refiere cómo la imaginación, en colaboración con la estimativa, depura las sensaciones y percepciones recogidas por los sentidos exteriores, y las acoge en la memoria, de donde las saca la fantasía para mostrarle al alma las imágenes de todas las cosas e incluso los conceptos abstractos (según el único "modo posible / que concebirse puede lo invisible", vs. 288-9). La fantasía -concebida por Sor Juana como facultad intermediaria entre lo sensible y lo espiritual- despliega su figuración ante el entendimiento, pero éste, al cabo, no puede *comprender* -ni en su forma ni en su esencia- toda aquella representación de inmensidad y riqueza. Amanece, finalmente, y los "fantasmas" del sueño se retiran, dejando al cuerpo despierto y al alma perpleja y desengañada. La derrota del entendimiento en este poema (anunciada por mitos muy significativas a lo largo del proceso: Babel, Icaro, Faetón...) no es tanto, quizá, la derrota del intelecto humano en sí mismo como la de la facultad imaginativa en su función de gestora para los menesteres epistemológicos. Como demuestra el poema, ni las intuiciones platónicas ni las categorías aristotélicas, facilitadas por la imaginación, pueden ya explicar el mundo de un modo convincente. El criticismo filosófico y el empirismo científico eran el natural relevo histórico de una cosmovisión que estaba ya agotada.

La decepción que cerraba este frustrado sueño de la gnoseología tradicional era la culminación de un desengaño que había contaminado, en último término, la confianza depositada en muchos otros sueños del período barroco. La poderosa y blanca imaginación de tiempos mejores se había convertido, sobre todo en España, en un negro onirismo que era casi sinónimo de desengaño (puede funcionar como emblema pictórico de lo que decimos el doble título que corresponde a un magnífico cuadro de Antonio de Pereda: *Sueño del caballero* o *Desengaño de la vida*). Tan alejados de las hermosas utopías del Renacimiento como del dulce y consolador ideal petrarquista, los sueños satíricos y amorosos de Quevedo muestran que el sueño era sólo una forma vana de hurgar en la herida. En el soneto de Sor Juana que hemos comentado, y quizá espoleada por sus circunstancias personales, la monja prefiere como alternativa la "dulce ficción". Con ello, en último término, no hace otra cosa que adherirse a la resolución *ficcionalista* que el Barroco español había dado a sus problemas, una salida históricamente errada y epistemológicamente confusa, pero de indudables resultados a nivel ético, artístico y existencial.[148] Porque la ficción no era sólo una hueca y abstracta categoría, sino que llegaba incluso a modelar *performativamente* la realidad. Quizá no hay obra que lo muestre mejor que *La vida es sueño* de Calderón. El 'sueño' de Segismundo es, en efecto, una *ficción* (ideada por su padre el rey Basilio y conocida de todos salvo de aquél), pero va a lograr un objetivo tan real como cualquier otro: el de salvarlo moralmente; como se salva el príncipe Heraclio en otro drama calderoniano que incorpora el mismo recurso. En dicha obra, de título muy significativo -*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*-, proclama uno de los personajes: "Fingimos lo que no somos: / seamos lo que fingimos" (III, 1ª). En efecto, la ficción en el Barroco español va a procurar a veces no solamente el sentido moral, sino también la realidad misma; y ésta será quien deba ponerse al nivel exigido por aquélla.

---

148 Mi Tesis Doctoral, *Baltasar Gracián y el ficcionalismo barroco*, Universidad de Valencia, 1991, es, en último término, una reflexión sobre este tema.

Este poder de convocatoria de la ficción hace que sea -o pueda ser- *Lo fingido verdadero*, como reza el título de una comedia bien conocida de Lope de Vega. Su argumento, del que se dieron varias versiones en el teatro español y francés, nos cuenta la historia de un comediante -el futuro San Ginés- que, mientras representa en burla el papel de un cristiano para solaz del emperador Diocleciano, escucha la voz de la Gracia (por intermedio de un ángel verdadero, que es tomado por los espectadores como un admirable artificio escénico) y, acto seguido, se convierte, recibiendo al final de la obra el martirio real ante el emperador.

San Ginés encuentra, como Alonso Quijano, el sentido *real* de su existencia al *representar ficionalmente* a un personaje. Y es revelador, por cierto, que este personaje -don Quijote-, cuando describe a Sancho las virtudes de su amada e inexistente Dulcinea, concluya diciendo: "yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo" (I, cap. 25). Y cuando, más adelante, la duquesa sugiera maliciosamente que "es dama fantástica", el hidalgo afirma, por toda respuesta, que sólo Dios lo sabe con certeza y que "éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo" (II, cap. 32). Don Quijote se aferra a su ficción (sabiendo quizá que lo es) como a la vida misma, y esa ficción le procurará una existencia noble y singular. Sor Juana, como Alonso Quijano, se plantea en su soneto, mediante la "dulce ficción" de la "fantasía", una similar aprehensión quijotesca de la "imagen del hechizo que más quiero", de la "forma fantástica" de su amor. También ella es consciente de que ese amor es irreal; quizá con ello no procure para sí misma una satisfactoria sublimación erótica o sentimental, pero sí revela, cuando menos, ese mecanismo universal del sentimiento amoroso, más allá de modas o petrarquismos formales, que expresarían mucho después estos conocidos versos de Antonio Machado:

Todo amor es fantasía:
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía,
inventa el amante, y más,

la amada. No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás...

Ése es también, a mi juicio, uno de los méritos indiscutibles del mejor Barroco: desvelar con profunda y hasta obsesiva lucidez -a despecho de sus vías muertas y sus oboletos códigos formales- ciertas eternas aspiraciones, percepciones o angustias básicas de la existencia humana. En lo tocante a la imaginación amorosa que ha sido el objeto de nuestro ensayo, el Barroco exhibe la tendencia a desplazarla hacia las categorías del sueño y de la ficción. Su tratamiento del Imaginario amoroso forma parte de la reflexión general sobre la permanente inadecuación entre la realidad y el deseo y sobre la esencia fantasmática de este último. Con ello no sólo refleja con fidelidad la cosmovisión y los desgarros de su época, sino que asimismo anticipa el peculiar onirismo subjetivista que la moderna conciencia amorosa desarrolló a partir del Romanticismo, tal como ofrece, ya en nuestro siglo, el mejicano Juan José Arreola en este sucinto "Cuento de horror": "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones".[149]

Pero la reflexión del Barroco sobre este tema fue también el final de una importantísima tradición amorosa donde la imaginación había servido, desde la pureza de sus orígenes *stilnovistas*, para crear y recrear el espiritualizado sentimiento del amor y para puntearlo, según los casos, con recuerdos dulces y nostálgicos o dolorosas e inconcretas melancolías. Es el Imaginario petrarquista con el que trabajaron los autores del Renacimiento y que hemos visto primorosamente reflejado en el soneto de Fray Luis. En éste, la facultad imaginativa mantiene todo su valor como depurado agente propiciatorio en la contemplación extática del amante, pero se advierte ya un alzamiento de las desengañadoras potencias racionales, prestas a desvelar que las mercedes de la imaginación amorosa no son otra cosa

149 "Doxografías", en *Confabulario personal*, Bruguera, Barcelona, 1980, pag. 145.

que un regalo envenenado. El imaginario amoroso petrarquista está, por otro lado, en el quicio de convertirse en un simple amor imaginario. Pero aún se puede fantasear sensual y pícaramente con sus posibilidades. Es lo que hace Góngora en la Canción comentada. Queda aquí un cierto dolor, una cierta nostalgia, un cierto rosario de situaciones codificadas, pero la imaginación amorosa dista de cumplir la alta función espiritualizadora que la caracterizaba. Ya no expone a los ojos del alma la imagen allí impresa de la dama para desplegar la preceptiva *cogitatio* amorosa, sino que acude morbosamente a atisbar sus encantos mientras yace con otro. Góngora insiste expresamente en su nobleza, pero será el propio poeta quien al final le impone un cierto decoro y discreción. Todo sugiere que esa nobleza tiene más que ver con la libérrima e inatacable potencia creadora que la imaginación, en general, atesora en sí misma (y que la época descubrió en todas sus posibilidades artísticas y literarias) que con su función específica de cara al noble sentimiento del amor. Porque, a esas alturas, la imaginación, vaciada del activo sentido catártico y consolador que había exhibido en el ya crepuscular modelo petrarquista, era ya un sueño desengañado, y como tal sueño fue tratada y entendida, juntamente con todas las dichas y esperanzas ilusorias de este mundo. Los sueños de Quevedo en este terreno ya no son propiamente amorosos sino confusos fantasmas eróticos que le amargan el sueño o el despertar, y cuyas implicaciones metafísicas y existenciales saltan a la vista. El universal desengaño de la época no permitía ilusionarse (públicamente, al menos) con el amor. Pero, como ya anticipaba de alguna manera la Canción de Góngora, el específico Imaginario amoroso, si quería expansionarse libre y gozosamente, no debía medirse con la desoladora realidad, ni tenía por qué comprometerse en las sombras caliginosas de los delirios oníricos, sino que podía desarrollarse autárquicamente en el ámbito mismo de la ficción. Sor Juana lo demuestra en su soneto, donde el amor al cabo se reduce a la fantasía solipsista del amante, en lo que supone, al mismo tiempo, un diagnóstico histórico de la peculiar mentalidad ficcionalista del Barroco y una intemporal radiografía de la sustancia más íntima del

sentimiento amoroso. El refinado espíritu de Dante y Petrarca podía, quizá, seguir perviviendo, más de tres siglos después, en las fantasías del enamorado; pero ya solamente como lo que ellos fueron: como muestras sublimes y sublimadas de literatura.